凤凰出版传媒集团　江苏人民出版社　朱　伟　著

作家笔记及其他

NOTES ON WRITERS AND OTHER ESSAYS

……张承志小说的基调，是一种介于暗黄与酱红之间的颜色。没有疯狂的像爆炸一般喷溅出来的金黄，也没有像火焰一般跳荡的朱红。在得不到充分燃烧的暗黄与酱红之间，偶尔有绿，是那种缓缓熔开的、灼人眼目的绿的膏浆。张承志写小说，不像是用笔，而像是用刀在那里刻凿。他的稿纸上，到处是被坚硬的笔尖拉破的痕迹。那些痕迹，就像一道道割破的、流血的伤口。

朱 伟著

作家笔记及其他

NOTES ON WRITERS AND OTHER ESSAYS



凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

作家笔记及其他/朱伟著. —南京:江苏人民出版社,2005.10

ISBN 7-214-04186-3

Ⅰ. 作... Ⅱ. 朱... Ⅲ. 随笔—作品集—中国—当代 Ⅳ. I267.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 118818 号

书　　名	作家笔记及其他
著　　者	朱　伟
责任编辑	杨全强　蒋卫国
出版发行	江苏人民出版社(南京中央路 165 号　邮编:210009)
网　　址	http://www.book-wind.com
集团地址	凤凰出版传媒集团(南京中央路 165 号　邮编:210009)
集团网址	凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
经　　销	江苏省新华发行集团有限公司
照　　排	南京凯建图文制作有限公司
印 刷 者	丹阳教育印刷厂
开　　本	960×1304 毫米　1/32
印　　张	10.5
字　　数	250 千字
版　　次	2006 年 1 月第 1 版　2006 年 1 月第 1 次印刷
标准书号	ISBN 7-214-04186-3/I·151
定　　价	23.00 元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)

自 序

这本集子中的文字，一半是写于八十年代的7篇作家论，另一半是从2004年10月至2005年7月在《三联生活周刊》上发表的《有关品质》专栏的文章。除此之外，还有一篇记洪晃，是洪晃要出《我的非正常生活》时约我所写，写完她根据自己喜好作形式处理，裁剪成多块作为她自己记忆的穿插，现在也恢复原貌。我是一个兴致所至的人，总是一个想法没有实现就游移到另一个想法，所以这又只能是一本杂碎的组合，只能是“作家笔记及其他”。

这本书中我自己认为重要的部分，是写于八十年代的那些我所熟悉作家的作品生态研究，叫它们“作家笔记”也罢。写作时候，有充分的闲暇深究他们的作品，进而尝试进入他们的生态。整个八十年代，我是一心当一个大家能认可的一流编辑，在此前提下，希望深入作家与他们的作品，一方面为提高自己的判断力，另一方面也为在接近作家们时能有自信，所以目的也是功利的。八十年代下半期我基本搁浅在《人民文学》，一周到单位时间加起来大约也不会到十小时。有闲暇也就想入非非，比如先是与陈村、马原们一起议论，能不能设一个真正能让大家服气的小说奖，一年评一个作家。后是与谷白商议，是不是应该办一个专发退稿的杂志，或者评编辑退掉的好稿，或者褒扬编辑的眼光，这样其实也就挑战了所有传统文学刊物。再后是想编一本八十年代的小说100篇，从曹冠

龙到北岛到万之一直到余华。再再后来就因感觉批评家们抓住的往往都是概念而非真实写作状态，所以想从个人印象与个人判断角度，将熟悉的作家们一一刻画出来，集成一部个人观点的文学史。这些想法一个又一个就像泡沫，自然都一事无成，最后只留下这几篇不成系列的笔记。

那也可以说是在活跃的八十年代的一种理想。什么是八十年代？八十年代是可以三五成群坐在一起整夜整夜地聊文学的时代，是可以大家聚在一起喝啤酒整夜整夜地看电影、看世界杯的时代，是可以像情人一样"压"着马路，从张承志家里走到李陀家里，在李陀家楼下买了西瓜，在路灯下边吃边聊，然后又沿着朝阳门外大街走到东四四条郑万隆家里的时代。从卡夫卡、福克纳到罗布·格里耶到胡安·鲁尔福到博尔赫斯，从萨特到海德格尔到维特根斯坦，那是一种饥渴的囫囵吞枣，黄子平说大家都被创新的狗在屁股后追着提不起裤子，但大家都在其中亲密无间其乐无穷。

这八十年代对我而言，更多是一辆绿色"凤凰"自行车的记忆。那原是我太太娘家以很多张工业券买下来的产权，结婚时候我太太从家里骑过来，转为我们小家的第一件财产，因为是男车而转交我成为交通工具。我骑着它穿过一条又一条胡同，以避开警察堵截，送儿子去幼儿园。冬天的寒风中，那双小手就紧紧抓在车把上。一次他的脚没能蹬住竹椅，卷进前轮，我俩一起被紧急制动摔出去，他的脚卷在轮子里脸都被冻硬的路面磨破。骑自行车的冬天总是格外刺骨，下雪化过又结上冰，那路上就是纵横交错的一道道浅浅深深的冰坎。我还记得《红高粱》剧本的初稿写完，我在一个夜晚骑车去和平里的影协，那自行车的龙头是松的，每走到冰缝里再遇到坎，就恨不得摔下来，在冰坎中歪歪扭扭全靠一种不管三七二十一不断往前的力。还有的记忆就是八十年代末编《东方纪事》时，就是这一辆自行车，从白家庄我的蜗居出发，到阜成门外找钱刚，到蓟门桥找李陵，再到北大找陈平原、到万泉河找戴晴，每天穿行在熙熙攘攘之中。骑在车上，经常睡着了，一个激灵，吓一大跳。现在想想这真是些很年轻很值得回味的日子。

那时候那样一种感觉，现在再也找不到了，所以只能敬请读者原谅，只能是那几篇“笔记”保持当年各自孤立的原样，集在这里也算我自己对那个时代那个我的一种怀恋。其实八十年代后期，我在《读书》开过两年的《最新小说一瞥》专栏，在编辑《中国先锋小说》一书时写过苏童、格非、叶兆言的评论，后来也在《花城》杂志通过推荐新小说方式评论过韩东、朱文、李冯们。这些东西集在一起也都可作“作家笔记”，但这些文字回头看，总觉得经不起时间推敲，过于浮光掠影，质量不够就不值得留存，所以只能加上40篇《有关品质》来保证质量。值得一提的是，这40篇《有关品质》中，《兰波与魏尔伦》一篇最后写成于我父亲病危之际。那是一个周六，我太太打电话来说父亲不好，此文我只完成了大半。我赶回上海，当晚在医院，边陪伴已经不能说话的父亲，边用笔记本给文章结尾。文章写完，后半夜父亲吐了血，到清晨他表面稳定下来，我又将稿子改一遍发回编辑部。现在一晃已是一年过去，又是秋风秋雨时节，时间总不以人的意志为转移。

这些杂文结集之际，感谢江苏人民出版社的杨全强先生，因照顾我杂事繁忙，从约稿至今，他以一种宽怀的信任既不催促，又默默帮助完成几乎所有的编辑工作。我觉得这是一种值得称道的编辑品格。当然还要衷心感谢喜欢我文字和爱护我的读者们，我只想竭自己能力，以后更踏实认真地作文，不轻浮每一篇文字，以答谢广大读者的厚爱。

2005年9月15日夜

目　录

林斤澜先生散记

1

记得第一次见林先生是十多年前的一个冬天。天很冷,寒风砭骨。在广和剧场门口,他没戴帽子,一撮头发披在头顶,白白的;脸冻得红红的,脖子整个儿缩在大衣领口的围脖里,低头顶风走过来。旁边有人告诉我:这就是林斤澜。

那时候林先生住在北京南城一幢外表脏不溜秋的简易楼里,卧室、书房、会客在一间屋里,很挤。我第一次到林先生家是夏天,先生穿一件宽松的圆领白汗衫,一条齐膝的老式短裤,那撮灰白的头发变得俏皮地斜披在发亮的额上。在他身后是强烈的西斜的阳光。

听说那楼前原来有竹篱茅舍,有二三十棵桃树,有菜园子与辘轳井。我去的时候却只听到不远处有火车经过的隆隆声。小屋在三层楼道的紧东头,我到那小屋门口,按一下门铃,就能听到先生故意憋粗了嗓音"噢——噢"的答应声。那时在我的印象中,小屋门口竹帘背后,似乎总闪动着竹的青绿。是这种青绿使我感觉温暖。

2

林先生是个极平易的人，凡与他接触过的，大概没有不说他脾性好的。在他身边，你会感觉他身上是一种温厚的暖色。他好像总站在线条交叉的边缘，不介入一切琐碎的纠缠与纷争。逢人处事，他好像从来都不带什么棱角。见到有棱角处，他就远远避在一边，抬起眼皮装作什么都看不见。

但林先生的眼睛却又极厉害。那么大年纪了，眼睛亮而又有神。坐在他面前，他时不时不经意地浅笑着，抬起眼睛瞥你两眼，这两眼，往往就捕捉到你的一切心态，使你的任何掩饰都显得十分拙劣。

林先生不喜好喧闹，生活又极讲究秩序。几点钟早起，几点钟下楼活动筋骨，几点钟午睡，几乎都按钟点运转。林先生血压高，心脏也不好，却憋不住还时不时要出门。回温州去，城里乡下东跑西跑，心脏病发作了回北京，等检修好了，又要回温州。回来回去，按汪老的说法，“都是回”。出门还好登高，登得额头发亮直喘气。也怪，这几年他来回地“回”，不乏地登高，脸色越来越好，心脏倒好像也正常了。用先生的话说，真是“皮实”。

林先生自称好喝酒，其实并没多少酒量。他喝酒，小口小口地咂。他自己说，喝酒有两种，一种像曾祺那样，家里有人管着，偷着喝，喝猛酒。一种像我这样，不怕有人看见，慢慢地喝，不慌不忙地喝。

与酒相比，林先生其实更好茶。有太阳的日子，他泡一杯茶，坐在阳光下，一个人慢慢地呷，看着茶蕊在碧绿的水中浮沉。新茶下来，在先生家里能喝到温州刚吐舌尖的上等好茶，让阳光一照，满杯新春的嫩绿，其中确实有那种镀锌镀镍镀汞一般的光彩。

3

林先生的第一篇小说发表于1952年，那时我刚刚出生。林先生文革前发表的作品至今深深留在我印象中的是《台湾姑娘》。记得是下乡后的第二个冬天。北大荒冬天的夜晚，遇到不刮风，刚升起的月亮微带点红，挂在树梢上，高高低低的白桦树像是静静地嵌在雪地里。那时为了借一本书，常常要在雪路上来回走十来里地，回来时月光下的雪地上只剩下一个人的脚步声。书借回来，钻在被窝里就着手电的光亮读。那一夜在一本支离破碎的杂志上读到《台湾姑娘》，火炉子里的柈子在劈劈啪啪地炸响，火苗把炉盖舔得通红，使窗玻璃上的冰霜融成了水，湿漉漉地能看见窗外又在飘雪。我至今记得那个难忘的意境：

> 她盘腿坐在地上，头靠在木头栅栏上，闭着眼睛。值班看守来回走了几趟，见她一动也不动。叫了一声，也没有答应。伸手一摸，她身上已经凉了。好像一个闺女坐在窗口，看着街上黄昏了，黑糊糊了，什么也看不见了。闺女闭上眼睛，梦见太阳升起，万物苏醒。

没有极动人情感的人写不出这样动人的意境。

相隔不到十年，当我读到林先生《竹》的原稿时，心情依然像被炉火映着那样激动。我好像就真真实实地面对着那口长满绿毛的尖底铁锅，看着阳光一动不动地定在那儿，看着自己就成了这绿毛毛中间的一个影子。

就因为这两篇作品，我迷上了林先生。过了几年，我又有幸成为《溪鳗》、《李地》的第一个读者。我觉得，矮凳桥的精华，就在这条溪鳗和这杯神秘莫测的茶。溪鳗是夜里闹腾起来的。当夜色似水墨在纸上洇开时，

溪鳗就成为白忽忽的影子，光溜溜、滑腻腻地挺立起来，晃着晃着扭过长条石头。它的背景是长满绿茵茵苔藓的矮凳桥，桥洞下的水蒸蒸腾腾，又像绿又像是蓝。茶并不是只在灯光下翻腾，妙处在此一时彼一时，在灯光下是金属的光彩，在阳光下则又静定在碧绿的水底，把嫩绿化在杯里水里。这一切扑朔迷离，云遮雾罩，说是性说是禅说是隐喻说是象征，一句两句怕都说不明白。以我的感觉，只觉着有那么一种悠悠的东西，在心里头“扑腾扑腾”，“摇翼摇翼”。

再以后，又读《白儿》，读到白儿那暖乎乎、软乎乎晒得化的笑。那发热发光、发云发雾，让整个石头洞都软乎的白。读《五分》，读到黑幽幽楼道里飘飘忽忽的一个白身子，飘着长长的白袖子，冻僵了的拳头里攥着闪着寒光的那个钢镚。读《氤氲》，读到天微明时，又那么一片乱蓬蓬发青的杂草杂树林，树丛边上，阴沉沉的天色中那双眼白闪着碧绿寒光的眼睛。

一年又一年，一篇又一篇。林先生的小说，似乎带我走在一条长长的甬道里。刚走进去时候是碧澄碧澄的嫩绿，走着走着绿得深了，绿得稠了，像有黑色的不是烟不是雾在里面盘旋。等走出这甬道，眼前则像是太阳落山了，满山遍野的竹子都开了花结了籽，让落日给涂得血红血红。再走过去，那些竹籽就扑扑簌簌全落下来，落我一头落我一身……

4

林先生，温州人。他生在大山脚下，大海边上。山上竹是少不了的，山与山挤在一起，挤得摆不平摞起来。山坡上有一条小街，石板路上上下下，把街和巷都走遍也没有两里路。石板路两边的石头水沟里，是和日光和月光赛跑的山泉。

林先生从小就好“摇翼”。听他说，小时候春天时节，绵绵的春雨空

当里漏下黄黄的阳光,他就会“摇翼”起来。于是赶紧跑出去,跑到河边,自家拉着绳子过河,过河看雾腾腾的河,雾腾腾的青山和青天,看湿淋淋黄霜霜镶嵌到天边的油菜花。

林先生十四岁就离开老家,东奔西走,好像没在一个地方、一件事情上站定过。他从南到北,脚印落过的地方,是几十年后回过头,才从储存中闪出来,再真实地感觉到的。

林先生解放后先在北京人民艺术剧院写剧本,写不出剧本,写了也演不出。有一次他听一位前辈剧作家说剧本能发表不能演出好比是私生子,不知触动了心里哪根弦,于是他改辙开始写小说。

5

林先生的小说,被许多人称作“怪味豆”。首先是语言怪,把“雾”说作“幔”,“回去”说作“走归”,“看清楚”说作“看灵清”,“耀眼”说作“打眼”。女孩子名叫“雀跃”,男孩子又叫“肚脐”。读着拗口。然后是写成的人物怪:《阳台》里的红点子教授,一脸泡肉颤颤的,刀缝眼里有百瓦灯泡那样的光。《微笑》中,“残渣鱼儿”跪在那里颤颤地“啊”,“专政队长”也与他相对着“啊”。《哆嗦》中麻副局长与游击司令相对着犯病。《梦鞋》里的正经老大汉无法摆脱那永远复现的惟一的鞋梦。而《黄瑶》中,黄瑶变成了黄猺,黄猺又变成了黄瑶。一个一个人,无论男女老幼,都被一种什么力量挤压得鼻子不是鼻子脸不是脸,变了形。再就是故事也怪:矮凳桥不是鳗鱼作怪就是泥鳅袅到人身上去,《十年十癔》里哆唆、铁沙一样的目光,下身坠着冰砣子、一听牛棚能手脚冰凉。这些又反复重复,叙述中故意经常中断,好比揉面,其中常有死面疙瘩,因此而“格涩”。

林先生文革前刚开始写小说时,其实都是一潭水能看得见底的。写

个农村的丫头小伙，背景是没有雾的山和没有雾的水，流畅轻快还有山中泉水那种清亮的跳跃，连续到最后都透出“喜兴”。可后来，也许是清清白白的潭水看得腻了，也许是十年动乱，经的见的都洇到了骨子里去，也许是他因此而琢磨温州的“幔”的结果，于是行云流水不起来了，变得开始出现疙疙瘩瘩。

按他自己的说法，过去的时期与现在的时期不一样。外在的是那时候写作的目标没什么价钱好讲，内在的是经过小劫、大劫、浩劫，人非木石，有感觉，就会有不同的感受。积累起来成了感悟，于是想找一个贴切的方式，把那点情那点感托将出来。

我理解，林先生像是棵老树，风霜雨雪蹲在那里，经得见得多了，年长日久表面便变得粗糙起来。他无非想唱出自己的歌，表现出自己区别于他人的感受。许是揪人打人骂人斗人见得深了，对“癔”字想得久了，于是就丢不开那些怪人怪事。又许是他自己心里头就有些疙疙瘩瘩，于是字面人也就有了疙疙瘩瘩。

林先生从五十年代起，就有讲究技巧的名声。他的技巧，主要钻研在两个地方。一是语言，几十年他就在那里抠语言，想长短合体想有些俏皮有些色彩有些意味深长又想有些口语俚语。从一头黑发抠到一头苍白，还戴着老花镜坐在那里抠。二是结构，汪老说小说的结构特点是随意，他不以为然。他的结构钻在“空白”两个字上。他告诉我，幼时他住在外祖父家，三个姨母全跟着外祖父学国画。外祖父钉张画稿在板壁上，嘴里讲的都是空白。诸如“这块空白不多不少”，“这张空白零零散散”。于是他留在心里的，用笔就是留空白。好比设计园林，精巧地摆假山摆春池摆亭台楼阁，精巧到最后就为留出一个让人跑想象的位置。布局构思，左思右想，最后就在缺口的设计。这里的奥妙，就是其中的生机要让它流动；而留下的空白，又为了让它流走。从某种意义说，林先生在结构上下的功夫，要胜过他在语言上下的功夫。《李地》一组原来只有《惊》、《蛋》、《茶》、《梦》四个短篇，《爱》是后来补写了加上去的。按他的比喻，原来

四篇好比平摆着四个干岛，中间没有水。添上《爱》，是为了添上水让这四个岛连起来。

有人说，他这么个抠法，是小气。苏东坡曰：作文“大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止，文理自然，姿态横生。”大家哪有这样抠抠搜搜的？

他却一头闷在那里只管抠。好比一个石匠，在空山里只顾凿着敲着，敲出来的声音，尖的细的如雨点落在水里，宽的厚的如山谷撞钟。有人指指点点，他只回过头，似听非听地笑一笑。

我理解林先生几十年磕磕碰碰，抠来抠去，抠语言也好抠空白也好怪也好疙瘩也好，确实一心只想造自己的一座桥。几十年他把心血整个儿扑上去，一条一条石条都被凿得坑洼不平，斑斑驳驳。这桥由一条一条石条接起来，趴在那儿，没有栏杆没有拱洞没有亭子碑碣，却毕竟是一座桥。是他丢弃了以往的规则，全靠摸着石头过河，自己一步一步地琢磨出来的。像他这年纪的一茬人中，能这样有心气甘于冷冷清清地自己造桥的，还实在不多。

6

林先生在大山的皱褶之下，到老了还恋着山，向往那种天籁的意境。他去过长白山，爬到海拔二千米处，看一爿一爿色彩不同的山岩，登到山顶，淋雨。雨一停，他像年轻人一样往天池跑，静静地坐在那里，看雾一团一团游龙般游走，看浅蓝像水色在纸上洇开来一般扩大，看云雾像抽丝一般从水里吐出来。他去过赛里木湖，在吉普车上颠簸十多天，为了看一眼赛里木湖自由自在地坦荡在戈壁滩上的光彩。再早，他也去过云南石林，攀到高处，坐在像是白云冻结成的石尖上，看石峰石柱石笋丛中一池碧水，像浓浓的稠稠的碧玉汤。林先生认为天籁是最美的境界：“山上很

静，山的外貌和内心都透着静。山在天空的怀抱里，树林的唏嘘，草虫的叮咛，都和天空的吟哦混和在一起。”他喜欢一个人在这宁静中沉淀。但面对着天籁，他的心却无法变得单纯与沉静。天籁中总会有似烟似雾的东西漫进他心田，于是他的心变得只会越加沉重。

7

细想，林先生的作品，实在不是行云流水的那一路。他的作品，粗看像日本绘画，细细雕琢，一层一层的色彩。细看，雕来雕去，其实却雕出不少“拙”来：该连续处故意不连续，该合璧处故意剪出一个缺口，该揉得筋道处又故意留一些死面疙瘩。他自己说，断处，疙瘩处，是为了“顿挫”。他自己说，他越写，就“抑扬”见少，“顿挫”殊多。“流走”时“不能“顿挫”，“顿挫”时也“不为”“流走”。“顿挫”，对付得不合适，就生涩。

他写作，是为着忘却不了的那些熟悉的和不熟悉的音容笑貌，是为着搬开那些日夜压着他的梦魇。可他又怕这些梦魇会刺痛别人稚嫩的心，于是他要借助温州的“幔”，用它把它们浸染得迷迷蒙蒙，再让它们一丝一缕飘进善良人的心底，浸染善良的人心。

于是，他不写悲欢离合，不写哀婉感伤，

只写那些干涸了的哭，冻结了的笑。

于是，他无意于明丽的工笔白描，无意于清亮的文采流动，却孜孜于断词裂句，专注于夸大明暗的反差。

于是，他不注意正常光色在物体上的显现，却追求光色的反差。

于是，他反众人之道而行之，无话则长，有话偏短。

于是他一遍一遍故意造成重复，故意在故事和叙述语流中组织无数次无数种的复现。

似乎有一道冰凉的泉流，从他心底带着焦虑流出来。林先生的文字，表面看，功夫在虚；深入看，其实还在实。要说虚，也是黑的虚而不是白的虚。林先生的文字，让我想起梅特林克的一句话，这就是：“试用战颤的手指去弹深渊之门。”

林先生迷倪云林，迷倪云林笔下的那种意境：雪野枯林，郊寒岛瘦。他迷的是那种落在纸上干不拉叽的枯笔，并非迷那种自以为清高脱俗的士大夫气。

8

有人抓特征，曾给林先生画过一幅肖像，说他悠闲而又灵醒地徜徉在车水马龙的小镇上，不动声色地观察着从酒楼里散出来的醉醺醺又毫无酒意的各种角色，谛听着街头巷尾茶馆酒肆里人们说古论今，飞短流长。我倒觉得林先生要是走在这么一个小镇上，大概也只会躬着腰盯着地，两手伸在身前，一扑一扑地往前。闲适只是极肤浅的表面现象，深入了解，在他身上大概是没有的。

林先生对自己，又自信又不自信。自信的时候，有一些豪言壮语。诸如“飞翔在高天之下，波涛之上，只守着真情实感，用自己的嗓音歌唱”之类。更多时候则是不自信。这些年他逢人就讨论，还这一篇那一篇地写文章，弄来弄去，就是纠缠在看得懂和看不懂上。

有一回，他沉重地告诉我，这几天连着睡不着，因为收到一位有水平的读者来信，指责他的小说越写越狭窄，故作幽深故作朦胧，掩盖着意义不明。又有一回，他给我看一封信，一位大学中文系学生写的，说他打算以“矮凳桥”为题写论文，系主任劝他换个题目，说那里面没什么名堂。还有一回，他跟我说，一位老熟人，老语文教师，这次到温州去见了面，一见面就说，你写的什么呀，要写信骂他。他皱着眉头，神情有些木讷：“自

以为把话说清楚了，怎么就看不懂呢？个别人看不懂，那没什么。好多人看不懂，说明真是不好懂。我爬了几十年格子，按理文理总还是通的吧？”

这些年，我眼见着林先生在一条路上这么转来转去，香烟点着了又把它捏熄，捏熄了又把它点着。在稿纸上，一笔写完了，旁边又补上一笔；一笔写暗了，一笔又补亮一点，来回的凿补。用他的话说，是“少不了甘苦”。

要真是给林先生画肖像，大概得同时给他画两面。靠阳光的一面，是灰白的头发俏皮地斜覆在额上，红通通的脸盘，温厚地嗬嗬嗬嗬地笑着。背阳光的一面，则是披散下来的头发遮着那个尖尖的脑门，弯弯眉毛，半闭着眼睛，耷拉着长长的眼皮，整个脸笼罩在沉思之中，仿佛怎么思索也盘旋不开。

我时时感觉林先生就静静地坐在那里，周围是像天井一样耸立的高墙。待熟悉了林先生，细看时，他周围其实并没有那种鲜嫩的绿，高墙上连苔痕都没有，只有那种淡淡的灰光。林先生就坐在这静静的灰光里。

但林先生又确实向往着那真正鲜润鲜润的绿，那种春雨滴下茶树上的颜色。他一搬进西便门新居，就急匆匆下楼，走过砂石、钢材、木板、水泥管，一直走出一站路，在交叉口找到一个三角的草地，整个身心才松弛下来。他住在十二层的高楼里，倦了，总站在阳台上，远远地看隐约两行垂柳，垂柳下隐约波光点点。

当然，不消说，归根结底林先生还是打心里喜欢竹。他极富感情地跟我讲过竹。他说，山林里一尺地，生出几尺地的东西。那里分上下几层，最高的是大树，树上盘着藤，中间是树篷，树篷中间藤萝钻过来绕过去；地皮上边是大草小草，贴着地皮还有一层青苔。各种东西都要争阳光、争土、争水，于是各有一番本领。有一种树又直又高，它的本事是直上天空抢阳光，抢雨露，但太高了就容易倒，底下的树干就往四面撑，撑住自己。有一种树会搬家，看着争不过别人了，根就钻到地面上来，像蟒蛇一样往

前钻、钻到一个合适的地方，就扎进土里长出新枝，原来的树干就自己枯死了。有的争不过别人，就把种子飞到别人身上，在别人那里发芽生根。还有一种树，一身毒汁，砍下枝条做成箭，射到老虎身上三步封喉。偏偏有一种藤，专趴这种树，吸它的毒汁，能把它吸死。在这种山林里，竹子是活不下去的。因为那种种本事，它一样也没有。虽说硬，究竟是空心的；虽说竹鞭会钻，究竟发出来的芽是笋，又香又嫩，虫都会把它吃掉的。

林先生小时候在竹山旁，常见竹林里"嗤"地一声，箭一般射出一只鸟，叽啾叽啾，叽啾叽啾，越叫越快，越叫越欢。它用着全身的力气飞，用着全身的力气叫，一直欢叫到半天空。到了半天空，又撒开翅膀，一边滑翔，一边又放开嗓子，撒下一串串生命的欢腾。这是叫天子。林先生最喜欢叫天子，因为它有使不尽的力气，使不尽的欢喜。

日暮时分，北京城上空灰雾漫漫，我还见到林先生在十二层阳台上那么站着，风吹着他灰白的头发。

他在听叫天子那动人的叫声吗？

1989年7月，北京

刘索拉小记

1

我很难体会，刘索拉为什么特别喜欢那种黄得透明、鲜亮得又有些刺目的颜色。像是夏日阳光照射在金属板上疯狂燃烧的那种鲜黄，又像是无数火焰蜷曲膨胀又突然迸溅开来的那种无比强烈的金黄。她就穿着这样明亮的黄衣裳，倚着已褪去了光线的门框站在那里。刘索拉说，她再也没穿过这样的衣裳。她的连她最亲近的朋友的，都被她点上火烧掉了。可在我的印象中，她却总是那样站着，一副似笑非笑的样子，分不清她究竟要进门还是要出门。

刘索拉大概既害怕黑暗，又害怕冷清。她告诉我，儿时，她妈妈让她学钢琴，她用钳子夹断了琴弦。她妈妈让她学画画，她说她是色盲。家里在最困难的时候大家凑钱给她买了一把提琴，她躺着练琴。她妈妈伤心地说："你可以成为天才，可惜你不用功。"她却跑到一边满不在乎地咧着嘴唱："大米饭，炒鸡蛋，吃了一肚肚，拉了一裤裤。上河边，洗裤裤，蛤蟆钻了一裤裤。"文化大革命开始，她十一岁。那时会骂人似乎也是造反的标志之一。她躲进厕所练骂，用"他妈的"一句国骂，居然从她哥哥那儿换得一套旧军装。用妈妈给她买月票的五元钱到学校买了一个袖章，

居然也成了用皮带把腰勒得细细的红卫兵。那时她是小学生水平，当然只会跟着献忠心，“两手叉腰两脚叉开目光向右跟着节奏狠狠地甩脑袋”。后来，她爸爸妈妈成了粘在网上的鱼，她随从小带她的老阿姨到江西干校落户。后来，她回北京，具备了考音乐学院的天赋，却因为家庭烙印，只能发配到市郊一所中学当混在孩子中嘻嘻哈哈的音乐教师，到少年宫当同样混在孩子中嘻嘻哈哈的钢琴伴奏。业余时间只能和胡同串子一样，背上吉他在大街上晃来晃去地走，半夜到公园唱歌，一唱唱到天亮。再后来，她总算赶上好时候，成了中央音乐学院作曲系的正式学生，本科毕业后，分配到中央民族学院，还是当音乐教师。

她小时候大约有多动症，天生的不安分。她大约又从小给宠坏了，想笑就放声地笑，想唱就轻浮地唱，想发脾气就发脾气，想当众倒立就当众倒立，想骂人就骂人，想让人当众难堪就让人当众难堪，从不肯委屈自己。她天生的好热闹，离不开迪斯科的节奏、敲盘子敲碗的聚会、旋转着五颜六色光芒的灯的世界。她又好像一个人很潇洒地走在空旷无人的街上，穿着宽大的黄颜色的衬衣，腰间随便地打了一个结，牛仔裤脚都磨得挂了布丝，裤兜里只装着一点儿零钱和一张擦脸纸。

有人说，随时随地裤腰上挂个录音机，切分音在耳机里劈劈啪啪地响，一听架子鼓就要蹦起来，每天都在那儿疯疯癫癫地扭迪斯科的，这就是刘索拉。有人说，整天胡言乱语得上气不接下气，坐在开得疯快的摩托车后屁股上，嘴里嚼着口香糖，整个头发都吹得像刺猬一样竖起来的，这就是刘索拉。有人说，逛商店逛掉了智商，做美容做掉了才气，手上戴满从西藏采购的各式戒指，耳朵上吊着重重的耳坠的，这就是刘索拉。也有人说，爱吃零食，满嘴脏话，会闹腾，会疯，其实也平庸地满足于给丈夫洗衣服做饭的，这就是刘索拉。

我想，刘索拉大约不属于那种能夹扁了被人当作书签，随便夹在可供消遣的书本里的人。她的可贵，就在于她始终保持着那么一种十分宝贵的她生命的本色，没有一点矫饰。她十分珍视自己身上属于自己的颜

色，哪怕这种颜色十分招人讨厌，哪怕这种颜色会招来众多的鄙夷。她高高瘦瘦地站在那里，也许有些单薄，却没有一丝的病态。她不在乎任何别人来挑剔她与鄙薄她，她就是她。她活着似乎就为了自己的热闹而不受冷清，她活着似乎就为了争得自己的高兴。

刘索拉爱唱这样一支歌："生命就像一座房屋/打开的窗里不一定有人/关着的窗不一定没人/没有窗的房间也有门/没有人的房间没有生命。"她的歌声带着她那种特殊的沙哑，在斑斑驳驳的城市间飘荡。她的歌声没有给虚伪的城市留下过一丝苦涩。

2

1984年夏天，我认识了刘索拉。

刚开始，似乎是因为那首《古老的村庄》。"一个古老的村庄/阳光网住了它/白云托起了它/一个幼稚的地方。"那是一种失却了什么东西的淡淡的哀伤，那当然还是一种软软的真正女人的怅惘。像是吹进深谷的没有归宿的落叶，像是有些疲倦的雾，在补丁般错落的房顶飘动。

那是从童年的刘索拉身上洇出来的东西。那时候的刘索拉写了一篇叫做《最后一只蜘蛛》的小说，叙述的是一位革命老干部在文化革命狱中的孤独。那是被高高的围墙圈起来的那种终年见不到阳光的昏暗，没有一株小草，没有一丝哪怕是浅薄的绿，自始至终是那种黄昏固定不动的光线。在那黄昏的光线里，那样一双疲倦的眼睛里活动的只有一只蜘蛛。蜘蛛是那么一种生命状态的惟一慰藉。蜘蛛在斑斑驳驳的墙上极缓慢地爬着，网轮一圈一圈地扩大，苍蝇嗡嗡叫着飞到网上，绵密的网线就开始一层一层地把它的翅膀裹住。蜘蛛也会产籽的，产完籽，它的身子变空了，就死了。于是在那黄昏的光线中，便只有风低低地吹过石头砌成的高墙，那双眼睛便凝固在失却了质感的光线里，变成了风干的化石。

在1984年，应该说这是一篇很不错的小说，我诧异于刘索拉能那么精细又那么生动地写活一只蜘蛛。一只活动的蜘蛛和一个冻僵的人，在动和静的对峙与交叉中完成了很好的对比，其中那种黄昏的光线又成了总体弥漫性的因素。黄昏的光线在那么一个狭小的空间里，显然代表着死亡。这死亡活跃于那双凝固的眼睛里，也活跃在那只蠕动着的蜘蛛上。死的粘潮跟霉菌一样在两者之间爬动，吞噬着抖颤的脆弱的生，最终生像游丝一样崩断，融为一体的就只有变得平静了的死。可惜这样一篇沉湎于梦魇之中的作品，在当时根本不可能变成铅字。

也许，就因为这只蜘蛛，刘索拉才产生了写小说的足够自信。这种自信唆使她仅用半年时间就先后完成了令1985年的小说界震惊的《你别无选择》与《蓝天绿海》。

我很难描述我5年前阅读《你别无选择》的初稿时那种心情。我感觉是一幅色块拼接、印象交替、使用了强烈对比的色彩斑驳的画；我感觉是一首庞大乐团演奏的各种乐器都使用了极端发挥的音响庞杂的乐曲；我感觉正从喧哗的人流中穿过，所有背景都在我身后飞速地旋转。这是一种通篇短句子不喘气的连接组成的快节奏，言语与情绪裹在一起骚动着，驮着一个个五颜六色的“瞬间”印象。欢乐、哀怨、愤怒、神经质的、歇斯底里的，都缠在焦躁得烫人的旋律中颤动。焦躁得烫人的旋律像绳索一样上下摆动，时时在勒住你的神经和你的灵魂。这里一个一个演员夸张变态的表现，都笼罩在高踞这一切的功能圈的阴影之中。在功能圈的巨大阴影下，他们狂笑、暴怒、阴郁，一会儿呼喊一会儿跺脚。这种被压抑下的疯狂，完全由一种气喘吁吁的主体情绪控制。功能圈在压抑着年轻的生命，而生气勃勃的生命又要以一种坚韧的生命的力冲破这种压抑。他们在不谐和音中打滚，呐喊，刘索拉在这里要追求一种极致的效果。她的强烈的情绪通过所有有意加工成各式疯癫状的人物，从各种夸张变形的渠道里奔涌出来，在这种极致的被压抑的个体宣泄中，使人感受到奔涌而来的生命激流的冲击。这部作品那种表层的神经质与二十二条军规

式你别无选择的外壳包装其实在审美中不起主要作用,起主要作用的是这外壳下那种毛茸茸的生命质感。这骚动着的生命的流最终完全冲破了沉郁,被一种明亮的基调照耀着。它所构成的强烈色彩,耀得滞留在单调中的人睁不开眼睛。从各种各样的闹腾,经过极度的夸张,最终又到极柔和的朱庇特交响曲的抒情旋律中结束,很难设想刘索拉能在这样一个结构里,调谐出了那样一种跌宕起伏主体十分强烈的和谐。

《蓝天绿海》其实表现的是刘索拉生命个体的另一层面,是喧哗与骚动过去以后洇出来的苍白和疲倦。刘索拉在这个作品中通过现象的重复,出色地使用了象征。她就那样躺在那个由深紫、墨绿与深棕颜色搭配成的录音棚里,骨头下面是深紫色的地毯,寒气悄悄地爬来爬去。她面对着那个叫蛮子的女孩,这个蛮子代表着过去。那种受侮辱、打胎、死亡,都代表着一种真实。她唱的歌叫做"我的心属于我",在她周围,云彩和太阳一晃一晃的。这个蛮子,我们可以把她看作是那个叫蛮子的女孩,也可以看作是刘索拉主体精神的一部分。这个作品是"你别无选择"的结论之后深入表现的痛苦,主体色彩已经罩上了一层很迷蒙的阳光照不透的青灰色。在这个作品中,刘索拉自始至终把握住了一种不紧不慢的冰凉的调子,背景是那种烟囱里正往外吐青烟,天与楼房与烟都是非常干净的灰色。在这样的调子与背景下表现那种"我只想为自己"唱歌的精神。她到底想的就是把自己的精神从这录音棚的背景上剥离下来,飞越蓝天绿海。她生怕自己被切碎被溶解,于是她就想象那种只有两扇窗户三根木槛组成的小房子,房后的山上只有黑和白的影子。这种房子当然是没有的。于是她在那样一条空旷的大街上走着,大街和她自己,最后全都变成了象征。

那个时候,我好像总在远远地看着刘索拉。她好像站在很远很远的地方,她折叠在黎明的边缘。我和她,隔着一个长长的黑夜。

3

刘索拉其实未必真懂小说。就像她未必真懂音乐。但她确实有非常棒的感觉。一点红的颜色，她可以感受到顶红顶红；同样，一点黑的颜色，她也可能感受到顶黑顶黑。

她每天都有太繁忙的各种各样的事：睡懒觉，买衣服，聚会，替丈夫做饭洗衣服，戴着耳机听音乐，泡酒吧，录音，半夜大声叫唤着去串门，生活中诱惑她的东西太多，她没有时间读很多的书。

她并不否认写作《你别无选择》时她读的是《二十二条军规》，而读完《二十二条军规》读的是《麦田里的守望者》和《小丑之见》。她不屑于自己冥思苦想去寻找那种形而上的形式。该开拓的人家早就在你前面开拓过了，于是她宁肯马虎地借用人家的瓶子来装自己沸腾的水。她笑着把这瓶子端上来，精彩的并不是这瓶子上你可能早已熟悉了的花纹，而是瓶子里泛着各种各样新鲜气泡和在阳光下涌动的水。这绝对是只有刘索拉的眼光才能显示的生活状态，不是使用无比精良的器械捕捉的那种春天与夜莺的歌声连接在一起的东西。它可能提供了一种使人不舒畅的角度，一切都变得歪歪扭扭，忽而像瘦子的影子那样拉长，忽而像胖子的映象那样压扁。这样的水被一种强力搅动，水的涌动牵制你的注意力之后，很可能结果你会感觉瓶子也成了水的有机的一部分。

刘索拉有时也喜欢买书。她最喜欢的书其实是林格伦的《长袜子皮皮》，林格伦的书她见一本买一本。其实决定她作品的真正色彩的，有可能是皮皮，而不是尤素林与霍尔顿。

4

刘索拉写小说，唱歌，灌磁带，穿着土布的裤子和印花的小坎肩开个人演唱会，为的都是保证她自己的热闹。而热闹的目的，就是为了躲避孤独。她说："从头到尾，我没有一件事是认真干的，轻而易举，不伦不类，像一只病鸟，一忽儿飞高，一忽儿飞低，冲着太阳打嗝，冲着星星放屁，全为了开心。"

刘索拉其实是一片被漆成绿色的叶子。

写完《蓝天绿海》后半年，她又创作了《寻找歌王》。这个作品更直露地表达着她对孤独的恐惧。这是一个套叠式的结构，B对歌王这个偶像的寻找"使我感到恐惧"，而"我"对自身价值的寻找又只能引申到更恐惧的结果。这个作品缺少很丰富很有质感的生活原生状态，多的是那种疲倦阴影中的苦苦的追索。这是在无数道不许组成的栅栏面前的顽强追索。刘索拉在这无数道有形的和无形的栅栏面前觉得自身的实体缠住了自己的翅膀，她要抛掉令她自己感觉沉重哪怕其实她自己也明白是抛不掉的实体，于是她要借助许多意念来成为支撑她心灵的东西，哪怕这些意念对于她来说，其实是一件又一件并不合身的衣裳。

而生活在1985—1986年的刘索拉又恐惧这种追索到最后都成为悖论的意念。她说，想不透就别想，找不着就别找了。可她身后还是留着一根长绳，那绳子老拴着她。于是她开始拼命地唱歌，为使自己胖起来能不觉疲倦地唱下去，在那个冬天她拼命地吃羊肉。她想跟着她的歌真正走进那个消失了孤寂和恐惧而又空旷的原野上去，让月光静静地在她周围慢慢流淌。但她的歌，最终却又只会越唱越哑。

又过了半年，她终于又写出了《跑道》。她感觉自己在一个十字路口等车，三个路口的车都在绕着她开，没有一辆肯停下来带她走。她感觉自

己是一只脚穿男袜一只脚穿女袜，半边脸哭半边脸笑，是“让粉弄皱了皮肤，口红凄惨地挂在唇边，笑里透着苍老和献媚。”她感觉独有她一个人走在一条道上，条条跑道的划线都通机场出口，惟有这条道左右两条线是划到前方不远处就合拢了，不通向任何地方，好像两辆划线车到此就撞上了。这是刘索拉写得最为深刻的一个作品，这个作品里浸透了她过去一直不愿展示出来的她那种哈哈大笑之后的悲哀。这里还是那样的插科打诨，还是那样的嘻笑怒骂，甚至还是那样有些轻浮的宣泄。但这后面，一切都好像是空了，只有一束追光在没有人的舞台上空空荡荡地闪动。

我谈到这个作品是在1986年的年末。从这个作品里，我一下子感觉到了刘索拉的悲哀。这种无忧无虑、嘻嘻哈哈之中的悲哀，当然要比那种整天愁眉苦脸的悲哀深刻好多。

5

刘索拉说，她写小说只凭感觉。她说，干吗要那么深刻，我只提供状态。她说，我根本不懂什么你们说的文学，我什么都不知道，我想怎么写就怎么写。

在《寻找歌王》里，她说，很早的时候我就梦见我的前身了，它是一块豆腐状的白糊糊，躺在一块盐碱荒原上，那里寸草不生。后来阳光、雨水、山石、潮汐，换个儿地改变它，又有花草树木装饰，又有天地精气滋养，又有人间实惠教育，于是成了我，躺在一张温暖舒服的大床上。这事情我清楚得很，可就是永远闹不清什么时候买错了鞋，把那种让人不知去向的鞋登上了。

在《跑道》里，她说，我被推上台表演，纯属机会偶然。可从下台后的第一天起，我就变成了全体闲人发泄愿望的对象。有人希望我长得再丑

点儿;有人希望我再漂亮点儿;有人希望我长得像他老婆;有人希望我长得像她丈夫。他们一会儿告诉我不能只有灵没有肉,一会儿告诉我只能只有灵没有肉。为了让观众拍手,我先是学别人的样子,差点把腿当了胳膊,又把眼睛画得傻大,把嘴唇抹得鲜红,像别人一样在台上半哭不笑。要战胜这个充满演员的舞台和充满观众的空间,只有不停地抱着两只大鞋翻跟斗、旋转、倒立、满口胡说八道,尖着脚东跑西颠。当你想哭的时候,就笑;当你想睡的时候,就跳。

在《蓝天绿海》里,她说,她活着,就想为她自己唱歌。她说她唱得汗流浃背,唱得嗓子同时分五个岔儿,唱得嗓子里空荡荡的像是长了癌,可还是没法让她的心完全不属于别人。她说她想一辈子都当女孩儿,而不当女人。她说她想只要一唱歌就会忘掉自己,忘掉所有的人。她又说她觉得自己很脏,年纪大了越变越脏。在鬼情绪里陷得太深,把自己搅得混沌不堪,洗都洗不干净。

在《寻找歌王》里,她说她看到过远远远远的地方的那种意境。她说她曾想试着走过去,走着走着走得松弛麻木,风像麻醉剂一样把你的精神向四周打散,像要把你的实体溶化在四野的迷茫中。那时大地上有两种颜色:黑色想拼命拖住大气,银色倾泻下来想拯救生灵。有一种奇特的声音像是来自地下又像是来自空中,在气浪中穿行。顺着这声音往前有一座峭壁,峭壁上有一个沐浴着银光的平台。那平台笼罩在一派庄严的气氛里。她说她最终也没有勇气经过峭壁走向这庄严的平台,而回去的路又没有了,于是只能站在银光以外的黑暗之中,被疲倦、寒冷、潮湿、虫咬包围。

刘索拉的小说,托给我们的就是这么一个本色的刘索拉的自我。这个本色的刘索拉是一个多面体。一边是一个传统的,像一般中国女人那样易伤感、易怀旧、易动情、易神经质地情绪波动的刘索拉。她听到动人的旋律就会哭,甚至看《刘三姐》、《洪湖赤卫队》也会一样地动情。她割不断从小带大她的老阿姨,有关报恩的情绪一直像乱草一样堵在她的心

头。她相信有真正的爱情，因此寻找这种泡沫一般的东西当然也充满东方女性的怅惘。另一边是一个完全践踏了传统，抽烟喝酒泡咖啡馆泡酒吧开Party迷甲壳虫，高高地昂着头往前走，完全自由地泡在泛西方文化中的刘索拉。她说为累死而活着的人都是傻瓜蛋，她说管社会干吗社会是你大姑还是大姨，她说活着为什么活着就为好玩儿，她说你说不能这样我干了你又怎么着吧。一边是一个从黄土高原的陕北走出来的，有一定等级家庭出身的刘索拉。有人说，哎呀呀，她的嗓门怎么这么大呀？她的朋友们就说，她是陕北人呀，陕北全是大山。另一边则又是儿时在北京胡同里滚出来的刘索拉，她的语言方式有许多是胡同里的语言方式。

我体会，刘索拉交给我们的，常常是一个现代的她的表面。她用这个现代的她来掩盖那个传统的她。她非常明白女人抽烟喝酒这些现代行为的价值，因为明白它们的价值她也就会使用这些价值。她明白这些东西对于她来说，其实只是一种行为的使用，它们跟她的内在状态是一整套完全错齿的编码。她使用它们来排遣自己的压抑，又使用它们来隔断那些从她内心经常绵绵不断地冒出来使她痛苦的情绪。她说，在有时候酸得死去活来的时候，我自己都看不起自己。她说，一个人身上最可怕的是软弱的自我意识。为了战胜这种软弱，她就需要这样一种间隔的力量。它们哪怕只构成表面的明亮、热闹、痛快和欢乐。她需要用它来遮掩过去，遮掩过去也就遮掩了冷清、孤独和可能笼罩的伤感。她使用这种行为方式，当然是逃避自身黑暗的生存所必需的。她的现代嬉皮士行为是因为她想要嬉皮化而并不是她是嬉皮士。她利用这种行为方式在超脱沉重大地的大气层中浮动，她希望每次换气都摆脱一些重负。

有人说，刘索拉身上最有光彩的，就在她能很干脆利索地扔掉过去。她没有过去，她的生命中也就没有悲哀。比如那把她那个家庭在最困难的时候全家人凑钱给她买的提琴，她毫不犹豫毫不怜惜地就可以把它扔掉。这种扔掉，当然也是刘索拉行为方式的一部分。扔掉过去，是因为她害怕过去。刘索拉不断地抛弃阴霾的过去，是为了保证现在的阳光对她

生命的照耀。这种丢弃，当然也只能是一种决心丢弃的形式。过去是永远依附在人生命深处的东西，谁也不可能从根本上把它割裂与肢解。

6

刘索拉用她的行为方式来支撑她其实本质上很软弱的内心。这种行为方式构成着对古典主义、浪漫主义情调的反叛。她积极的生存方式使她具有非常清醒的自我反省意识。这种意识推动她的积极反叛。我认为是这种积极反叛在显示着它的先锋价值。

但刘索拉对现代主义的接受显然是肤浅的。包裹着她内心的种种成分都在接受过程中不断产生着抵消因素。她对现代主义的行为使用，使她只可能停留在很浮躁地体会与反馈上。这使她能够独立地使用现代主义的配器完成一首乐曲的创作，却不可能在她的乐曲中达到有力的、镇静和理智的，消除了一般感情干扰的那种境界。

刘索拉的小说，就是她真实的个体向我们的显影。刘索拉的故事是她主体演示过程的记录。刘索拉向我们讲述的她自己，其实是完全写实的，哪怕是有一些夸张，本质上并不是那种艺术提纯以后的抽象抑或变形。她用质朴的方式向我们抖落与显示她的伪装，抖落与显示过程同时也裸露了她非常真诚的心灵。她的写作方法，其实是她对自身的暴露方式。她的闹腾、忽冷忽热、满不在乎是她的暴露本身，也是她为暴露选择的言语方式。这种光天化日之下坦诚的自身裸露配上了疯狂的节奏，就使我们有了一种疯疯癫癫的印象。

刘索拉的小说，其实还属于通过个体生命的视角对距离很近的社会状态进行扫描和表现的那种类型，它表达的是个人同存在的实在条件之间关系的表象，是绝对贴近现实和介入生活的。从某种意义说，刘索拉还停留在对单一的意义充填的迷恋上，在这种单一意义的充填过程中，许

多真正的复杂性往往被一种混乱的效果简化了。这严格说还属追求社会主题意义与社会价值观的范畴。刘索拉的作品基本由两个比较单纯简单的层面组成:一、表层的不平静。在这种焦灼的波动之中,我们看到的是一种可以解释为迷茫、颓废、玩世不恭或者有些苍白的存在。是一种旧的东西被挣脱之后所形成的主体失落,是灵魂苏醒之后的恐惧,是面对新的前景的忐忑不安与跃跃欲试,是在新与旧之间像落叶一样轻浮的徘徊。二、在这表层的背面,却是对价值目标的恋恋不舍的不懈追求。这价值目标其实还是那种很传统很具体的目标。好像是脱离了一种磁力后悬在半空急于要找到另一块落脚的基石,好像是刚脱下一件衣裳又急于要去选择另一件新的,好像是急匆匆在浑浊的雾里不停地走,就因为目的还在雾里而焦躁不宁。这是一种明确、饱含激情的内在精神。在一个结构之中,那个躁动不安的表层表现出对周围一切的荒诞性,全部人生的悲剧性和前途不可知性的哀叹、焦虑和愤懑。而内在的因素又在组成着对它的否定。这两者在刘索拉生命状态的显影下组成的悖论,决定着刘索拉小说的调子。

刘索拉其实一点也不会使用叙述。她只是像唱歌一样向我们讲述她自己,因为小说成了她宣泄和暴露自己的工具,于是叙述中更多的是线型的不是很规则的流动与波动。各种明暗不一的线条像曳光弹一样划来划去,组成了很急促的节律,于是叙述的组织经常是短句子的组接、交叉和急匆匆的合成。刘索拉极急促的短句子所组织的叙述显示了一种能指与言语关系之间很贫乏的状态。这完全是一种缺少冷却与沉淀的青春期的叙述,叙述只是为了让她的激烈涌动的情绪得以自由的伸展与流淌。但刘索拉小说的这种青春期的叙述,又恰恰组成了对我们压抑着萎缩着的生命状态的冲击。那种短句子所组织的极急促的旋律合成,令我们想起像冰雹一样砸下来的切分音,想起手指在钢琴键上焦灼的跳跃,想起夏天铜钱大的雨点密集地打在枯焦的土地上急促溅起的雾蒙蒙的水汽。

刘索拉在意指链的持续过程中,追求那种小丑在舞台的追光中表演

的效果，她想通过想象的投射，来完成作品的釉彩涂抹。她用嬉笑怒骂、冷嘲热讽来组织她表述中的幽默，通过这种幽默来组织冷漠无情的氛围。但她的嘲讽，说到底还是一种对现实与自身批判的嘲讽。在舞台追光中那个小丑的表演果然令人心酸，但小丑本身绝对不是一个冰凉的道具。刘索拉想要组织那种黑色幽默，但正像她想要现代派本质上并不是现代派，她的打情骂俏、玩世不恭同样也不是本质上的打情骂俏、玩世不恭。她的幽默说到底是与海勒、冯尼格的黑色截然相反的那种幽默。她的幽默是构成她的热闹的一部分。尤索林绝不会像她那样，在功能圈那么沉重的阴影下，还要神经质歇斯底里要死要活地寻找可供选择的生活目标。

刘索拉所追求的，从根本上达不到尤索林那种强烈的逃亡意识。在1985年，刘索拉的个体生命在我们这块很古老的土地上显示了一种先锋意识，但她在小说创作中的美学追求，用现在的眼光考察，也许压根儿就不是现代主义范畴的。在1985年，她对中国新时期小说界的闯入，确实给中国新时期的小说形态形成了震荡，但它其实并不是一种形式意味的冲击，而是一个脱去虚伪伪装物的真实生命个体所形成的那种震惊。当中国文学还停留在讲述一个取悦于人的故事来印记某种被大众确定过的社会背景，当大家都还戴着一种配好了的眼镜趴在稿纸上描摹划定好的生活范围，当人人都生怕自己的真相包裹不严把中山装的领扣扣得很紧很严的时候，刘索拉大大咧咧地走进了这一个缺少生气的圈子，不加任何装饰不带任何掩饰地把活生生的自己交给了文学，于是我们便被她本真的生命光辉所耀亮。

如果从小说史的角度考察，1985年刘索拉行为的出现，应该说呼唤了现代主义在中国小说中的重新崛起。刘索拉的行为，构成了对旧的规范行式的破坏，也构成了禁锢的全面崩溃。她站在断裂的悬崖的边缘，但她还不可能真正跨过已经断裂了的峡谷。

7

刘索拉赤裸裸对自身的暴露包含两个方面。她同时向我们展示处于行为方式中的轻松痛快、超凡脱俗的刘索拉和拼命使用行为方式掩饰着的软弱和难以脱胎换骨的刘索拉。她使用的快节奏使一般观众比较多地看到她轻松痛快的一面,因而忽略了许多有意味的细节。当然,她的洒洒脱脱的放荡不羁也曾轻易地蒙蔽了我。

我真正通过她轻松后的悲哀进一步看清她的另一面,是在认识她三年之后。

那是1987年,也是在夏天,那时刘索拉住在北京白广路一栋灰暗的楼房里,夏天强烈的夕照从窗玻璃外透进来,映在挂着牦牛角与羚羊角的墙上。在1987年黄昏夕照的背景下,我才看到了沉重、伤感的刘索拉。

她和小松的离异其实已是早就决定了的。那个巫婆给他们算命说,你的舌头和他冷热不同,你俩生不了孩子。那棵原始森林里的老树伸出它膨胀的又粗又长的刺曾抓了她一脸的血,于是算命先生早就算定了:他俩的关系最终必要因果报应。

其实,离异本身是一桩很平常的事。她和他都那么要强。她说他像个疯子;他说她像个孩子,他和她都沉浸在自己的天地里。心理测验显示,他俩都属于对社会极端不负责任者。况且,他泡在对大自然的自卑中,南方的大山用一种苍凉、肃穆、无声无息的气息笼罩了他,她无法进入到与大山融为一体的境界,就只能面临逻辑的僵局。再说,像她和他这样的人,一生注定要走很长很远的路,也许本来就不太可能在一个地方安安稳稳地站下来,投入那种常人都可想见的生活。可她却反映出那样一种惊慌失措的伤感。她说她的心像被整个儿掏空了一样。她说东方女性就是爱做梦,有梦的人也不一定是伪君子。她说有人说我太贪婪什么都想

要要得太多了，其实我只不过想要一个普通的家要一个真正疼我的丈夫。她急促地要说要表白，在刺目的夕照里，我不敢面对她惊恐的眼睛。她太爱他了，她觉得在他身边永远可以是一个任性的孩子。她把爱情看得还像一个虚空，那种美妙温柔的虚空里完全装满了古典式的情感。她并不是那种真正反理想的角色。在那急促的表白里，她使我看清了：她对各种现实想嘲讽而又无法真正嘲讽，她想向外扩张个性而实质又得不到真正的舒展，她向往那种没有沉重没有伤感没有悲哀没有迷茫痛痛快快大步向前走的日子却洗不去烙在她身上心上的烙印。她即使被人帮着插上了翅膀，大约也很难真正飞到那很辽远很辽远的地方。

那时候，她真被自己吓坏了。但她绝对不需要怜悯，她有非常强的自制力。她说，在我最难过的时候，我就告诉自己我是男的不是女的，告诉自己没人会真正同情你，真正同情你的只有你自己。这样，我就不会哭。

那天，在黄昏变得越来越昏暗的光线下，她最终似乎不屑于再诉说什么，就那样默默地坐在那儿。黄昏的翅膀扇动的影子在她身后晃动，在那种时候我只觉得任何言语都只能是多余。黄昏暗蓝色的影子在袅袅飘动，她的眼睛像浸在冰凉的湖水里。我们在一起，只是默默看着屋里物件的阴影越变越浓又越变越模糊，最后明的暗的混成了一片。

后来，刘索拉就去了英国，走的时候，她连电话也没有给我打。等我听说的时候，她已经到了伦敦。

后来，听说她混得很好，在国内时创作的轻歌剧已经在伦敦皇家歌剧院公演，听说她还在唱歌，甚至赶去凑了汉城奥运会的热闹。后来又听说她混得不好，经常傍晚时候在伦敦有雾的街头很木然地走，说她脸上经常哭得很不那么自然。这些我都将信将疑。我只是暗暗有些担心，担心她以后大约再也不会一个人坐下来写小说了。她只写了三年，这三年里她写成的文字加起来大约还不到十五万字。

再后来，终于读到了从伦敦托人带过来的她的手稿。没有标题，不清楚是小说还是她真实的心态的记录。

在这部手稿里,我看到她曾试着去办意大利旅游的签证,一亮护照,申请就给退回来,她笑一笑哼一声鼻子,她说,在中国转一圈儿就比整个欧洲大。我看到意大利女同学为了让她参加聚会曾借她一条超短裙,她觉得穿上后不知怎么迈腿,老觉得那两条腿会变成她的脸,一走在路上大家不看她的脸只看她的腿。在这部手稿里,她说她现在还活在过去,好像失去了过去就变成了没穿衣服的裸体一样不知所措。她说过去的人想听她的现在,而现在的人也受不了老听她的过去,所以现在她经常一个人傻乎乎地没什么可说。她说她的英国男朋友对她的评价是:浪漫,家庭妇女,嬉皮士,保守派,艺术家,没有审美,傲慢固执,傻里傻气,实际,不现实,头脑复杂,生活简单,心情沉重,勇于牺牲,脑子不拐弯儿,性感。她说她现在的乐趣就是看信写信,一看信一写信就回到了过去,她的英国男朋友就说这些信都成了避孕套。她说现在在伦敦,每一个细节都会使她想到北京,想到当初两分钱一个的糖人儿,想到红糖做的核桃酥,想到金鱼、蟋蟀和大切糕。她说她现在住的屋里窗上没有窗帘,每晚要拉那些能折叠的木板挡住窗户,拉它们时她每天都要照着儿时听到的北京老店铺关门的吆喝声吆喝一声:“下板儿喽……”

读着这部远方来的手稿,我想起刘索拉1986年在《摇摇滚滚的道路》里的一段描述——

> 大家都乐得手舞足蹈,边叫边跳,边喝边唱……我突然离开我的舞伴坐回我的座位不动了,想哭。
>
> 我想地球那头儿的同胞,你们在干吗呢?如果我这么唱,你们有情绪跟着我喊,跟着我乐吗?你们是不是要先看看周围,是不是刚张嘴又要咽回去?刚起身又坐下?有一次我求你们跟着乐队跳,你们哈哈大笑把我给嘘跑了。我太爱你们了,从没这么想过你们,从没这么感觉过你们。我知道你们每个人都曾经鼓足勇气走出家门,可在街上的黑暗中空转了一圈又钻进大衣回家去了。
>
> Serge问我:“你在想什么?”

“想哭。”

“孤独？”

“这不是我的世界。”

读着这部远方来的手稿，我就听得见刘索拉在唱着那些她很真挚很真挚的歌。我听得见她在唱：我想让时间从我心里慢慢地流过／我想让时间更快地消失／离我远去不要回来／谁知道这是为了什么／是不是因为爱／天上闪着凌乱的星星。我听得见她在唱：人生常会遇到许多的问号／用时间能测出生活的暗礁／假如你心中有不冻的港口／希望的小舟总会前来抛锚／尽管蒲公英种子会随风飘去／早晚还能回到大地的怀抱。

8

我不知道刘索拉鼓足勇气走出家门，会不会也在黑暗中空转了一圈，又钻进大衣回家。

记得我们在一起谈过凯如阿克的《在路上》。每一个从空洞的噩梦中挣脱出来的中国年轻人大约都向往那种在路上全身放松的感觉。但每一个中国人，包括刘索拉在内，即使走到了路上，能做到在路上自由地无拘无束、无牵无挂；能做到在路上随时感到新鲜，感到欢乐和找到乐趣；能做到在路上随时找到生活的目标吗？

我们不妨把刘索拉与美国六十年代初的金斯伯格、凯如阿克、柏洛兹、科尔索摆在一起。六十年代初，金斯伯格和他的同伙们走出家门，这个家的含义包括着校园，包括着社会阶层和国家，当然也包括着他们各自的家。他们的口号是摒弃身上所有美国所给予的东西，真正做到一无所有。他们抛弃了中产阶级富裕温柔的家，走进最低层肮脏的酒吧，一辆破车，甚至只有一件衣服一条裤子就开始了他们在泥泞中的流浪。他们

在路上酗酒、吸毒、性错乱，袒露他们内心最肮脏的东西；他们在路上寻欢作乐，毫无保留地坦荡地互相交流；他们在路上把自己的全部身心都摊在那儿，由此而展开他们疯狂的想象。他们称：这就是在爵士乐的节拍中达到了他们所要求的宗教的境界。

这些刘索拉从根本上说都做不到。她从家里走出来，当然也感觉到这个家对她的禁锢。但她走出来冲着熙熙攘攘的大街扯着嗓子喊一声"操——"，然后又潇洒洒脱地走进温柔的咖啡馆或代表最高文化水平的时装店去了。刘索拉害怕蚊子臭虫老鼠蚂蝗，当然也害怕真正底层的霉烂污秽空气和沼泽般的泥泞。她不可能真正沉浸在"智者神圣的疯狂"里，当然也就不可能产生真正疯狂的想象。

我想，刘索拉像任何一个中国人一样，大概都很难把路本身就当作她所要寻找的目标。她离开家，可上路的目的却是还要寻找家。她永远也无法摆脱家的安宁对她所造成的阴影，她因此在路上也就永远找不到那种无限的感觉，得不到精神的输入和可供她依靠着休息的路标。她肩负着已远远超过了她所能承受的负担，她当然不会走得自然和轻松。

也许每一个人所选择的生存方式，都注定了在扮演悲剧的角色。

我们不妨把那件黄颜色的衣服看作是一种象征。我想，刘索拉只要还穿着这样黄色的衣裳，大约就总是哑声哑气，唱不出那首真正高八度的疯魔世界的"Yesterday"。反过来，她只要还穿着这样的黄色的衣裳，大概就还可以给还处在昏昏欲睡中的你我提供状态，写出使我们脆弱的心能获得震撼的小说。

不管走到多么远多么远的时间里，也不管走到什么地方，她大概都脱不掉烧不掉这件黄得鲜亮、黄得耀目的衣裳。就像黄水永远无法洗净，就像黄种人永远无法改变自己的肤色。黄，是一种富于诱惑的颜色；当然，黄，也是一种潜伏着悲哀的颜色。

1990年4月初稿　1990年9月25日二稿，北京

铁生小记

1

这些日子,每次见到铁生,心里总会涌起一些淡淡的洇开来的愧疚。是因为他犯病时没顾上去探望,是因为应该帮他干些什么实际上什么也没法帮他,还无意中用浅薄的怜悯伤害过他的自尊?是因为与他面对面无法回避上帝造成的不平等、无法掩饰虚伪?是因为他越变越宁静安祥,在这宁静和安祥面前,自身的芜杂与污浊成了黑暗与光明之间无法驱逐的阴影?

我什么都说不清楚。

我认识铁生已经整整十年。十年前,他在那间街道小作坊里,往仿古家具上画仕女。小屋很暗,终年不见阳光。从小作坊回家,要走长长的一截胡同。胡同窄窄的,铁生膝盖上盖一件破棉袄,慢慢地摇那辆旧车。在他背后,黄昏飘忽、慵懒的影子,一片一片,挂在雍和宫的红墙上。

铁生是那种宽容善良得令人感觉他软弱的人。这种宽容善良,使所有人一见他,就会感受到那种没有装饰的诚挚与温情。一个人,遭遇着那样沉重的痛苦,却又表现出那样的宽宏大度,于是那种近乎于透明的意志力又使所有人内心感觉震颤。在一片冷峭阴霾之中,他挣脱了一切愚

蠢的虚构和历史不朽形式造成的幻觉，在阴影覆盖的水面上编织了一只漂浮的、属于他自己的金色摇篮。他坐在这摇篮里，隔离了疾病、噪音、尘土和恶臭，静静地面对生活那漆黑瞳孔里五彩缤纷的光芒，然后才有了那种清淡而又宁静的微笑。他的微笑是从痛苦和欢乐中提炼出来的那种微笑，于是在斑斑驳驳的阴影之上，又永远是那种被温煦的阳光照得纯纯的透明的暖色。

那时，铁生就住在雍和宫围墙下那个窄窄的院门里。两间低矮的平房，没有院子，没有合欢树，也没有草茉莉与夜来香。薄暮时分，当宇宙的巨钟发出转动的回声，万有引力残酷地吞噬了这沉重的回声之后，就会有清脆的鸽哨从半天空一路撒过去，雍和宫檐角的风铃声就会在那些纤弱的瓦楞草上边神圣地飘动。

2

人生就像一面永恒的镜子。站在这镜子前，人的所有行为都是清晰的。远离这镜子，一切就都只是一些色彩交杂的影子。

铁生一九五一年生在北京，比我大一岁。下乡的那一年，他十七，我还不满十六。

铁生去的是延安。他插队的那个湾离黄河不过百十里路，湾里黄土山峁连着黄土山峁，满山遍野刮着黄风。一刮黄风，太阳便变得浑浑沌沌，浑蒙蒙的只剩下一圈影子。

铁生是带着一箱子马列经典和哲学、文学名著下乡的。他下乡只呆了三年，上帝其实早早地就对他作出了安排。小时候两条腿常往一起绊，他没在意；下乡后不断地闹腰腿痛，他也没在意。后来在潮湿的牛棚里喂牛，夜里要在牛棚呆到半夜，给牛添草，困了就睡在牛槽边的青石板上。头顶是满天星星，石旁是嗖嗖秋风。就这样，三年。刚回家时，拄着拐杖还

能走,慢慢地就只能躺在床上,通过窗户去听屋外喧闹的世界。

铁生下半身瘫痪的时候,还不到二十岁。一开始他怎么都相信自己的腿能治好。他妈妈流着泪,背着一身的债,找尽了草药与偏方;他甘愿吃各种各样的苦,甚至胯部被整个儿烫伤。后来在医院里,他就把所有希望都寄托在脊髓里有肿瘤这个幻影上。对于他来说,最可怕的就是脊髓穿刺检查后那次真实的宣判。那时他还不到二十岁,命运之弦像是一下子崩断,所有希望都在一瞬间崩溃下来。就从那一瞬开始,他才真正地瘫了。

同任何一个正常的生命受到沉重打击的人一样,那时候他首先想到的是死。那天晚上天很热,同病室人都去乘凉的时候,他挣扎着下了床,从褥子下抽出那根早已准备好的电线,咬去两端塑料皮,撑着床栏站起来。墙上有一个电源插座。他趁着月光拧开胶木盖,拿着电线就往里插。人的生命的每一瞬间都由偶然控制着。在那一时刻,他慌乱中同时碰上了地线火线,偶然的短路粉碎了他精心设计的死亡。

后来,他整天把自己关在屋里,仇恨一切声音,喝着喝着水就把大茶缸往玻璃窗上砸。他觉得街上的所有人都不屑于瞧他,男人飞快地蹬着自行车,女人照常弯着腰又说又笑,孩子拉着木鸭嘎嘎地响……他恐惧人们给他奉献的那些怜悯,也无法抵御从心底透出的那种悲哀和寒冷。于是他又去寻找死神。胡同里很静,也是黄昏时分,夕阳照在破砖墙上,有几块砖红得耀眼。但最终,他还是没有成功。没有成功的原因,是因为他有一个愿意向别人夸耀自己儿子的妈妈和一个还没长大的妹妹。

3

铁生写小说,是因为他想活下去。

起先似乎是为了一个姑娘。一个温暖的春夜,她蹑手蹑脚地走进苍白的病房,给他带去一束她自己采撷的花。她有一张让风吹得微微发红

的脸和一条浅蓝色的小围巾。他喜欢听她的笑。她笑起来就像个孩子，像个小疯子。她还爱背对着他，轻轻地哼那些极轻柔的歌。那些歌，令他想起野花和矮树丛，想起青草地上的露珠和小牛犊，想起白色树干上眼睛一样的裂纹。那时他只觉得应该为她而做点什么，目的只是为了获得她脸上永恒的欢乐。

随后，是为他妈妈。他有一个深深地爱他，活得很苦的妈妈。他妈妈自己有严重的肝病，可一心惦记的是儿子能好好地活下去。那时候，铁生一天到晚呆在地坛。一个下午，他摇着轮椅在偶然中进入这荒弃的古园，在满园弥漫的夕阳那种沉静的光芒中，他迷上了这个他本来并不注意的去处。他像痴迷一样整天把轮椅摇进去，在园里到处选择遗忘的暖房。他妈妈担忧儿子被悲哀诱惑得钻进阴暗的隧道里永不回来，又不愿让自己的担忧阻碍了儿子去摸索自己能走的路途。这是一个把沉重的负荷默默埋在心底里的母亲。每次儿子动身前，她总是默默地替他准备，一直目送着那轮椅摇出小院。有时她会到园里去寻找呆久了的儿子，她匆匆地茫然地急迫地四处张望，又怕被园里的儿子看见，端着眼镜，惊惶得像在寻找海上的一只船。这样的妈妈，为了这样的儿子操碎了心。直到她临去世的那一天，还在说服儿子，打算推着他去北海看菊花。那时他只觉得应该为不应该那么早离去的妈妈做出些什么，这一切，为的只是让妈妈在天堂里获得真正骄傲的机会。

4

铁生1979年在《当代》第一次发表《法学教授及其夫人》。从1979年到1982年，是他小说创作的第一阶段。这一阶段的主要作品是《午餐半小时》、《没有太阳的角落》、《在一个冬天的晚上》和《白色的纸帆》。

《午餐半小时》明显受契诃夫小说的影响。这个三千字的短篇，成功

地运用聚光原理，把一些极有个性特征而又琐琐碎碎的小人物凝缩在一个狭小的空间里。似乎是一间昏黑的小屋，只有一星油灯摇曳的火苗，把一个个活动的影子放大了投在昏昏不明的墙上。极简单的构思：半小时前，一切是凝滞住的，像是一池凝滞的水。半小时给这小屋里带来了活泛，一切形体的动都仅限于半小时，突出每一个生命在这半小时里的特征。眯缝着两只眼睛的夏大妈，吃吃地笑着打着嗝逆的"小脚儿"，不紧不慢地剔着黄牙的白老头，从老花镜上头挑着一只眼的卢奶奶，这一个个活的个体在半小时的特定时间里，都联系在一辆车的议论上。一切都处理得极干净。结局处深秋的风中"冰棍儿"一声悠长的呼唤，一池吹皱的水又归于平静。前后用单调的缝纫机声来强调凝滞，用这凝滞来突出半小时的动。这是一个很精致地描摹生活印象的短篇，精致得把阳光下的飞尘全描摹了下来。

《没有太阳的角落》在构思上类同于《午餐半小时》。一个没有阳光的角落里因为一个美丽而天真的姑娘有了生气。这个姑娘自然像阳光，照亮了这个角落。最后，姑娘走了，留下一些温润的记忆，角落又恢复了原来模样。这个作品使用了强烈的对比：用姑娘的明亮来对比角落的阴暗，用姑娘的笑来对比三个残废人内心深处的阴郁，重心已经移到了残废人的内在心态勾勒。其中充分显示了使用细节制造总体氛围效果的能力，姑娘的神态、三个残废人的心态与那么一个角落呈现出一种很和谐的对应关系，但组结这一切的，却仍然是戏剧性的社会意图。

《在一个冬天的晚上》是这一阶段写得最好的作品。这个作品突破了有规则的戏剧化构思效果，表层使用的是琐碎的重复：一个深深的胡同，一盏被风吹得直晃悠的路灯，天很冷，结在路上的雪又硬又滑。缩着脖子的两个残废人，似乎一直在胡同里转圈圈。交叉点也非常简单：就为了一个孩子。没有故事，构思意图已彻底从对社会的愤懑移到了作为残废人个体内在的心灵阴影，那种从一颗破碎的、被伤害过的心里真实地渗出来的情绪成了缓缓流动的作品的生命机体。在那样一个胡同里，通

过两个人物反复不动声色的对话，成功把握住了情绪的节奏，把全部酸楚都融在这表面不动声色的对话里。这不动声色的琐碎对话本身又因为内在的酸楚的渗透，构成一种渗透在骨髓中的阴冷基调，这氛围基调后是一种深刻的在那么一个冬天的夜晚没有依托的恐惧。

《白色的纸帆》在构思上显然试图突破《在一个冬天的晚上》的成就。这个篇幅较大的短篇中利用三条线索的纠结企图造成三个层次的重叠；文革武斗的悲剧片断和那个选举的故事并行在一个层次上，通过富有象征意义的白色纸帆的写意来增强这其中意蕴的刻痕。这是一个极具匠心的构思，也投掷了极浓重的情绪渲染。其中许多细部处理都非常精彩，但恰恰因为白色纸帆的象征意味与抒情气息的突出从总体上造成了虚浮的形式的阴影。从总体意识说，这个作品试图拓展叙事空间。但对形式的过分关注与简单的社会谴责意图的干扰，又恰恰减弱了形象应有的丰富内涵。

从1979—1982年，铁生的作品很难发表，发表后也受到冷落，因为他的作品基调的低沉，因为他的作品里游荡的那种感伤的气息。那时他的作品经常遭受编辑部生硬的删改。当然，我也是参与这种可悲删改的凶手之一。

1983年，铁生终于因为《我的遥远的清平湾》而走红。从1983年到1986年，是他小说创作的第二阶段。这一阶段的主要作品是：《我的遥远的清平湾》、《奶奶的星星》、《插队的故事》和《命若琴弦》。

《我的遥远的清平湾》我感觉像是一首悠扬的牧歌，背景是那种秋山的色彩：红的小灌木叶子，黄的杜梨树叶子，珊瑚珠似的小酸枣，蓝蒙蒙的野山花，有牧笛从那秋色中透出来。在这篇作品里，铁生调动出所有他对那片土地的情感，使画面凸现出那种色彩凝滞的效果，让那信天游的动人旋律在这凝滞的效果中游动。信天游就好比是画面里透出来的牧笛，它哀婉动人，又那么轻快地游动着，在游动中又显出一种飘逸。这里，结构、细部的勾划，都退到了极次要位置，决定整个作品生命的是那种炽热

真挚的情感的极自然流淌。这种炽热真挚的情感涸进了信天游，于是信天游中就有了那样动人的哀婉。这个作品最终有极强的回声效果：当一切都淡得化成一缕缕烟消散的时候，只剩下信天游那种调子在显得极空旷的天幕上飘。而它的回声，又极像是一颗心脏在缓缓而有力地跳荡。

《奶奶的星星》相比较，则像是一首显得比《清平湾》宁静的夜曲。湛蓝湛蓝的天幕，鹅黄色的蛾眉月很细很细，满天星斗，萤火虫发出微光点点，风吹拂着夜的香气。这里决定一切的，仍然是情感，是一种斩不断的思恋。铁生在处理这篇作品时，则调动所有童年记忆，一切围绕着奶奶这一形象缠绕成一个体验复杂的情意场。这里，炽热真挚的情感都熔铸在奶奶这一形象的塑造上，采用勾线白描，把情感凝在每一笔勾线上，再用细节来调动情感的效果。这篇作品的主旋律也是感伤。

也许是感觉到牧歌与夜曲所创造的空间狭小，铁生在《插队的故事》中才有意要追求那种粗犷效果。那种漫漫黄土中风尘满目，那种天地都被染成枯竭的土赭色的感觉。在写过夕照温煦地把牛和人的影子印在山坡上的感觉后，铁生想要有意磨去那一层釉一般的光泽，现出粗糙的效果，来增强作品的力度。为了体现这种追求，一切都从本色出发，尽量剔除情感带来的斑斓色彩，使用非常平淡的叙述。这是一篇写得最朴实也最真实的知青小说，其中渗透了极可贵的艺术追求，但语流却似乎缺少一种总体调节的效果，旋律与和声的效果也没能掌握好。作为一个中篇小说，它似乎还没能很好地完成它的创作意图，气韵在中间没能贯通好。也许因为精力的缘故，铁生的中篇小说中的气韵都不如他把握短篇那样，把握得那么游刃有余。

《命若琴弦》是铁生想要突破自己的另一种尝试。这个作品的整个重心都在对人生的理性思考之上，显然有关琴弦的意象是一种人生感悟的结晶，其中也不乏机智。作为目的，其实是虚设的，但这虚设的目的又非得有。不然，弦拉不紧，琴也弹不响。这种思考化为形象，形象本身焕发着机智的光彩。但这里的聚光点太清晰，又使意图与形象成为简单的诠释关

系。这个作品有很好的语流组织,琴弦的意象也有很深邃的象征意味,但形象相比较又显得苍白,总体艺术效果远不如他同期创作的、主题并不深刻的《来到人间》。

这一阶段的创作,铁生基本都以情感作为构思的契机,炽热真挚的情感就是他作品的主旋律。这一阶段,他还写作了多篇情感极丰富的散文,如《秋天的怀念》和《合欢树》。这一阶段他的关注点基本是对人性的思考,于是作品基本上都笼罩了一种很丰富的人格的光彩。但这时的铁生心还不静,所以作品表层的丰富色彩背后还没有那种动人的清澄。

从1987年发表《礼拜日》开始,则是铁生创作的第三阶段。这一阶段的主要作品是:《礼拜日》、《原罪·宿命》、《一个谜语的几种简单的猜法》和《小说三篇》。

《礼拜日》试图追求局部碎片拼贴成整体的那种效果。这里的主体是一连串的错位:天奇与晓堃;这个男人与那个女人;母亲与未成年的女儿;看蚂蚁的孩子;养鸟老人坐在大树根上,树不知哪里去了,鸟笼挂在旁边的小树上;还有那找不到的太平桥。一切都在错位中显示一种不协调的协调。这种错位是成千上万的人痴迷地在找上帝藏起的东西的题意的充分显现。铁生在这里要说明的东西很多。比如说,用不着去维护尊严,维护它太累了,你越怕失去什么就越要失去什么,等到什么都没有了,才不会失去。比如说,一个人总有一天会发现自己就是孤零零的一个,自由是写在不自由中的一颗心,而彻底理解是写在不可能彻底理解之上的一种智慧。但我觉得其中的真正价值其实并不在这些思想的火花,而在一连串对生存的认真思考背后有了较为丰富的语流。这种丰富的语流意味着多种多样的层次在语流中得到了组织,意味着语流中那些混浊的泡沫的渐渐散失。好像有些东西沉淀了下来,一颗本来呻吟着痛苦的心也就一下子变得静了。

《原罪·宿命》是两个短篇的组合。《原罪》实际组织的也是一种错位:一边是天使般纯真可爱的孩子,一边是沉浸在苦难之中的十叔。孩子

象征着欢乐,十叔象征着沉重。孩子要把欢乐带给一个孤独的灵魂,而这欢乐又迫使这灵魂去创造一个又一个虚伪的神话。《宿命》又突出由一切的偶然编织的那种必然偶然的效果:先刻意组织一切偶然的细节的交叠,然后是这种交叠组成的必然偶然的那种逻辑力量。这两个短篇取平静地俯视自身与他人命运的视角,于是在故事叙述中产生了超脱表层苦痛升华到宗教境界的那种动人的高远与清澄。这种境界,使得语流的丰富一下子又变得非常清澈,在《原罪》中产生了那种在沉重的人生表面轻轻走过的极好的感觉。《宿命》追求的是轻松的幽默效果,相比较还显得不那么轻松。

从《原罪·宿命》到《一个谜语的几种简单的猜法》,铁生又跨越了一个高度。《原罪·宿命》的那种效果,令人想起教堂里的管风琴:夕照透过颜色玻璃,那橙紫色的光使教堂显得十分空旷,静静的只有一架管风琴在鸣唱。而《一个谜语的几种简单的猜法》却令人想起极庄严的晚祷:无数摇曳的烛光照亮四壁的彩绘,唱诗班动人心弦的合唱混合着它的回声,缓缓一直升到高高的教堂尖顶,又漫溢进钢蓝色的夜雾,使整个夜都罩上一层庄严的神光。这里的每一种形象都呈现出一种色彩,它们表面看都是清晰的,每一种色彩通向一种对谜的解释。而它们又都同时包裹着很复杂的象征氛围,它们本身又都在制造着更为复杂的谜面。这种复杂旋成浑然一体的一片光影,使这人生感悟变得无限深邃。在表述上,令人叫绝的是经纬交错、时空交错的总体调节效果,使每一个用色彩创造的本来是并行关系的空间通过节奏组成很和谐本身又充满神秘交错联系,就是这种联系制造的和谐效果,使语流在那种很神秘的穹窿映衬下散发出亮晶晶的荧光。

《一个谜语的几种简单的猜法》使铁生的实验获得了充分的成功,成功的喜悦使他沉浸在谜的无限效果里,他力图在形式与内容上再开掘这种效果,于是又创作了《小说三篇》。

《小说三篇》是三种表述方式和三种表述效果的组接,是高度竞技

状态的娴熟而又精彩的表演。这三种方式并不是简单的平行关系。铁生力图通过简单的处理琐碎对话的白描和复杂用极浓色彩涂抹的象征写意的对比,来凸现他对人生过程的高度概括;再通过这种概括来突出那个他感悟得比较深刻的寓言的光彩。这里三个部分的技术处理都达到了炉火纯青的境地。但对技术处理的过分专注,又恰恰使他失却了许多对总体进行复杂与简单调谐的精力,使表演的效果在比重上超过了启示的效果。

这一阶段,铁生在对人生痛苦感受思索的基础上,产生了豁然开朗一般的宗教感悟。这种超脱使他无法再去追究具体的呻吟与具体的情感纠结。他沉湎于那种橙黄色的境界之中,反复追寻那种穿透雾境对人生进行探究与把握的乐趣。这种追寻决定了他这一阶段创作的实验性,并给它们染上了极浓的理性思考的光影。但与此同时出现的,则是他进入那种境界的宁静带来的那种可贵的纯净。像有水仙花在漫漫寒夜开始悄悄绽开六片白色的花瓣,像有一团团紫色的阳光开始在清雾中洇开,它恰恰又使铁生这一阶段的作品达到了一个一般人不易达到的境地。

5

铁生写小说,某种意义上说,是他在痛苦中苦苦寻找悟性的过程。这个过程,起始于十五年前,他在夕阳沉静的红光中摇着轮椅走进荒弃了多年的地坛的那一刻。他说,他和地坛缔结的是一种缘分。地坛在他出生前四百多年就坐落在那儿。它坐落在那儿,好像就为了等他。为了等待他,它剥蚀了古殿檐头浮夸的琉璃,褪尽了门壁上炫耀的朱红,坍圮了一段段高墙又散落了玉砌雕栏。它历尽沧桑在那儿等待了四百多年,似乎就为了等待他摇着轮椅进园的那一刹那。

这是一座苍幽的古园。春天满祭坛上演的都是鸽哨白色的回音,落

满绒端端杨花的小径两边是松软的黑土与像纸一样剪出的草叶。夏天是绿色的蝉歌，是雨后泥土与草木腾起的那种微苦的清香。秋天是满地落叶和那绵绵秋雨中雨燕的低鸣。冬天则是凝滞在树梢头上的阳光与满地洁白的宁静。

几乎每天晨雾还没散尽，铁生就来到这里，找个最僻静的角落，开始他的沉思。太阳爬上檐头的时候，常常是他清晰地看到自己生命影子的时候。等满园子的阳光变得均匀的时候，他再来这里，会专注地在阳光下看“蜂儿如一朵小雾稳稳地停在半空；蚂蚁摇头晃脑捋着触须，猛然间想透了什么，转身疾行而去；瓢虫爬得不耐烦了，累了，祈祷一回便支开翅膀，忽悠一下升空了；树干上留着一只蝉蜕，寂寞如一间空屋；露水在草叶上滚动，聚集，压弯了草叶坠地摔开万道金光。”听“满园子都是草木竞相生长弄出的响动，窸窸窣窣片刻不息。”这时他常常充满玄想，他坚信有外星人与飞碟，坚信一个密封的瓶盖会自己跳起来，坚信周围所有的老柏树都有眼睛与灵魂。而等到老柏树罩上那种沉静的黄光时，他再来这里，则常会到儿童游乐场那边，呆呆地看那些尽情游戏的孩子，呆呆地听他们天真无邪的嬉笑声。铁生喜欢孩子。他会在夕阳的最后一缕红光里目送着孩子们三三两两地回家，直到那些五颜六色的衣服隐没在静静的树林那边……

铁生有一颗善良细腻、脆弱而又敏感的心。他的生命饱含着水分，而这生命相配的环境却又是那么枯涩的荒漠。其实，这样的一颗心，不应该分配给他那么沉重的负荷。

在这座古园里，他开始幻想的是那种鲁滨逊式的荒岛：一个人住在那儿，只需一间蘑菇状的小屋，或者干脆一个黑黝黝不见天光的山洞。不需要任何温暖，不需要任何怜悯的目光。他曾经想：人为什么一定要坚强地活着？是为了坚强还是为了活着？千万年，人就这么活着，走弯了腰，走驼了背，走得青筋布满了双手，走得灯油熬瞎了双眼，结果要走到哪儿去呢？是为了摆脱痛苦吗？实质欢乐一直在虚伪地引诱着你，痛苦却一直在

实实在在地陪伴着你。那么为什么一定要像西绪弗斯那样，去吃力地滚那没用的石头呢？

随后他才想到：脚下的地球其实就像是一只漂泊的船，有几十亿支桨在划，有几十亿个声音在哼着艄公的号子。人活着，要么你别去追求，只是忍受、压抑、苛活，用许多面盾牌封锁自己的心；要不就拼力去摇这沉重的桨，两样之中你总得接受一样。因为你活着，没别的办法。缩到角落里去流泪，咬破嘴唇，也并不少费力气。那就还不如摇吧，反正也是活着。这时恰恰又从西绪弗斯那里得到了启示：人的意义其实可以从这种存在中获取，人的欢乐也惟有在这徒劳中才能得到体现。

这时他再想到死：死其实是一件不用着急的事，出生的那一天就保证了必然要死亡的结果，死是必然会降临的节日，要紧的只能是生，生得充实就需要目的，而对必死的人来说，一切目的又都是空的，痛苦是不可能摆脱的，那么就只能在痛苦之中寻找欢乐，无希望的绝望之中寻找依靠和自由。这也就是说，人生的欢乐其实是心的境界的欢乐，这欢乐就是自我完善，就是对自我完善的自赏。这时他的心里就慢慢抹平了他自身的不幸与他人的差异所带来的阴影。他开始意识到，差异所带来的痛苦其实只是表层显示的背景。从根本上说，人都面临着三种根本的困境：第一，人生来注定只能是自己，人生来注定是通过差异活在无数他人中间并无法与他人彻底沟通与和谐。这意味着孤独。第二，人生来就有欲望，而实现欲望的能力又永远赶不上他自身欲望的能力，这是一个永恒的无法抹平的距离。这意味着痛苦。第三，人生来不想死，可是人生来就是在走向死，每前进一步就意味着接近一步，这意味着恐惧。

随后他才真正看透了背景与自身，把自身从背景上剥离了下来。这时他才挣脱了目的的纠缠而把视野放进了过程。惟有过程才是实在的，那么就只有在这过程中追求心的自由与愉悦。生命就是一个寻找与创造的过程，就是一个对距离的不断寻找与不断克服的过程。所谓的幸福不在天涯，而在自己心中。所谓的目的其实只是为活下去而为自己虚设的，

虚设目的的目的就为了在与生俱来的困境中获得欢乐的机会。人最终得到的，都是一个完整的过程。在这过程中，谁专会唉声叹气，谁的痛苦就多些；谁卖力气地摇桨，谁就有自由，有骄傲，有欢乐。这时他才想到了：真正的残废其实是那些无知地为自己制造深渊、没有意志超越自身的人。每个人只能在自己的世界上行走。他的世界就在这儿：抬起头来，世界是天，是太阳、月亮，云彩和星星；低下头，世界是地、树丛和小草；闭上眼，世界是自己嗵嗵的心跳声；睁开眼，世界就是崎岖的山路，顶点就是死亡。于是，他为自己写下了这么一首歌：

"着什么急／在通往天堂的路上／没有早晚／别浪费诅咒和惊慌／牵牛花初开的时节／葬礼的号角就已吹响。

"走吧，怀着骄傲／用蹒跚的脚印／写下欢笑／每一回心跳／都是一座路标／和一丛结籽的野草／每一次呼吸／都是一片海洋／和一根折断的桅樯／每一阵痉颤／都是一重山峦／和失落在山谷里的呼喊。

"走吧／因为活着／走吧／说着自己的悄悄话／再开几个玩笑／走吧／唱着心中的歌／闭上两眼……"

整整十五年，铁生摇着他的轮椅，在这座古园里，一直在思索与寻觅。有时候轻松快乐，有时候沉郁苦闷，有时候恓惶落寞，有时候则平静自信。十五年，从冬天到春天，他应该走过了很漫长很漫长的路途……

6

铁生的小说，都是他在自己身后留下的极真诚的脚印。

他所讲述的都是他自己的故事：刚开始是用强烈的对比组成的框架里包容的他的辛酸与他的痛苦；然后是用缠绵的回忆连缀的他曾经有过的快慰和他对人间温暖的向往；最后才是剪断了过去和未来后，在一个个虚拟的寓言里，机智与悟性结合，对人生境界的诠释。

他所描绘的都是他自己的形态：刚开始是古罗马那种竞技场中的狗，是一头对周围一切红了眼的蛮牛，是一颗失魂落魄的心，是一条在冬天的风中可怜地发颤的影子。然后是一个在梦境中追求安宁的水手，是一个停留在过去的花粉里的蜜蜂，是一支无力得只能在人工湖里划动的桨，是深秋的雨雾中遗留的一把长满苍绿色青苔的春天的椅子。最后才是那把真实地碾着落叶碌碌作响的轮椅，才是那只随便扔在寒冷而又干净的雪地里的烟斗，才是那从在结满霜花的窗玻璃后燃烧的火红火红的炉火，才是那缕在伟大的孤独里透出的平静的微笑。

他所表现的也完全是他自己的渴求：刚开始他渴求的是廉价的平等与怜悯，是少女温柔的手对他破碎的心的按摩，是那种绿绿的暖暖的南方春天的雨。然后他渴望那种可能是虚浮的温情，那种天地万物对一个弱者的救援，那种在漫漫长夜里哪怕是遥远的亮亮的灯光。最后他才渴求从树隙里漏下的清凉目光的意境，他才渴求自己和他人、自己和天地万物、自己和整个世界的天然和谐。

因为他讲述的是他自己的故事，所以几乎每个故事都有一个亲切而又动人的外壳。组织这外壳的是极好的线条与色彩的调合能力。他能用线条很好地完成逼近真实的素描，又能依靠敏锐的色彩感受，通过色彩写意制造间隔。线条突出质感，使故事的每一条折痕都现出鼓突的血管那样的效果；色彩又使时空产生强烈的反差与对比，使故事产生迷人的透视效果。这两者的调合使纤毫毕现的生活印象和色彩堆垒的意象幻影重合，使故事的环链产生既有张力又有弹性的那种魅力。因为是讲述自己的故事，其中血脉则是他自身真实而又温热的情绪的流淌。它在线条的丛林与色彩的荆棘之中摇曳，有时会出现阻隔与延宕，这种阻隔与延宕恰恰又组成了线条与色彩之外的另一种因素。铁生的小说一般在故事结构上追求一种意义凝固在其中的造型效果。线条与色彩的调谐、情绪在两者之间穿行摇曳的过程，通常都为了这种造型的最终形成。这种造型突出着故事的背景关系，强化其中的视角处理，又把它自身的符号阴

影带给故事。而故事环链又以丰富的波纹一样的层次反抗着这种阴影的控制。它们从表面看是不和谐的,从总体形态看恰恰又是一种互相调谐的和谐。局部的不和谐,在整体意义中呈现更深更广的和谐,这常常是铁生苦苦追求的故事与结构规则。

因为他所描绘的就是他自己,所以他作品中的人物形象一般都是细微的内心感触与丰富的内心情感的组合。他关心的是人的心灵境界而不是那些琐碎的形态特征。他表述嫉妒、感伤、迷茫、困惑、分裂,表述他在维度上对本质的探寻,目的都是通过具体的形象寄托他对人的困境的思考。刚开始是人与社会,然后是超越社会的人性与人道,然后才是超越人性与人道的人本。他一般都先交给读者一个温情脉脉的人的基本形态,然后通过这个人的欲望与他实现欲望之间的距离,给这个基本形态涂上一层动人的伤感。然后再在这伤感的渲染下组织鲜亮的生命本体与夜暗组成的生存环境的冲突所突出的困境效果。在这困境效果中,生命本体中突涌的那种西绪弗斯的意志就特别有震撼力。铁生的故事所展示的基本是这种人的生命和生存的基本困境所组成的关系,它的魅力是这么个真实的、鲜活的、依靠着自尊与意志在困境中寻求自由的具体人的形态所赋予的。而这个具体人的形态之所以感人,又因为他内在有那种坚毅而又崇高的人格。这种人格来自铁生自身的结构性质与动态性质,是一种本我、自我、超我在特殊形态下和谐统一后发出的那种通体透明的光芒。这种光芒从具体形象中弥漫开来,成为结构中的弥漫性物质,成为一个精神的场。这个场显然在"第二项"的位置上起着升华故事的作用。

因为他表述的是自己的情感，所以他的语言叙述有从他心底流出的、未经污染与处理的那种潺潺的清亮。这里没有矫揉造作和装腔作势,只有很质朴的真挚所带给我们的生命本体的那种温热。但清亮并不是从一开始就显示出那种可贵的清纯的,从一开始他就按自己对世界的朴实认识来组织他的感知,使语流表层显示出在自然光映衬下流淌的柔和的质朴。但他的色彩把握能力又诱使他要在这种流淌中引入色彩,使具体

的流淌呈现各种形态的斑斓。对词组色彩的明显追求,从一开始就在词组与句式的组织上打上了精致的印记。可在表述过程中,他又明显意识到了平易叙述的可贵。他一边刻意地选择具体的表述语码,一边又追求那种总体表述轻松自由灵动的意境与效果。这是一种显而易见的不和谐。铁生似乎一直在力图调和这两者因素,这种艰辛的调和使他的语流经历了从简单到复杂、从混浊到清纯的整整一个过程。一开始是伤感和软弱的愤怒混杂的以色彩显示为主的简单,然后是渗透进理想的人道的依然是色彩纷呈浮于表层的芜杂,最后才是一切表层的色彩沉淀以后,各自在语流底层闪烁着平静光芒的澄静与清纯。这整整一个过程,铁生以他的坚毅奇迹般地调和了两者因素,使不和谐中闪烁出和谐的光芒。这整个语流在流淌中变化的过程,令人想起小提琴与钢琴问答所造成的奏鸣效果:开端是小提琴的忧伤与钢琴冷酷的阴冷形成的对比,中段是小提琴的跳荡与震颤,钢琴快板的应和,终曲才是两者都平息了差异以后的平静、柔和、丰富和辉煌。

铁生小说的特色与它在总体上所构成的价值,我想,首先是其中荡漾的那么一种没有杂色的真诚。他从不掩盖他自己:那残疾的肢体,那从平庸缓缓向前滑动的轮椅,那不断呻吟又频频向人求援的灵魂,那本来就是软弱渴望着温暖的内心……但恰恰就是这样一种真诚,呈现出了那样一种崇高的人格,这人格带给我们的又是那样一种高尚的境界。铁生作品中的启示意义其实不是来自理性王国,而是这种境界的意义。

其次,铁生在整个创作过程中体现的那种不断探险力图不断突破的创造的魅力。这种求索过程,是他在写作中不断寻找自由的过程。他的每一次动作完成后都在寻找新的高度,他的每一篇作品都在寻找新的视角与新的表现形式,为此不惜毁坏已形成的和谐。

再其次,则是作品中那种总体形式的意味效果。这是铁生的生命形态与故事形态融合后那种意味的体现。其中包容着细腻的情感倾诉、坚毅的意志表达,机智、悟性和那种永恒的进军与舞蹈。是动人的生命本

色、真挚的激情和执着的境界追求的组合。它组成的是那样一个纯净透明的晶体,使我们每个人在它面前,都显得相形见绌。

细想,这种纯净透明,其实是因为铁生那颗心发出的光亮的照耀。它令人想起那个震撼人心的童话:在一片黑黝黝的森林里,丹柯打开胸腔,捧出了那颗火热的心。于是这颗心燃烧着,使整个黑暗通体透亮。

7

海德格尔曾经用一个著名公式来形容存在:in-der-welt-sein。他认为,人与世界的关系不是主体对客体的关系,像眼睛面对着一幅画那样。甚至也不像一个演员在舞台的背景下那样。人和世界的关系,他认为犹如蜗牛和它的壳:世界是人的一部分,它是他的维度。

按照这个公式,铁生通过他的写作历程,确实已经找到了一个脱离茫茫苦海的梯子,他的灵魂确实已脱离了他的躯体,进入了那个精神的真空。在这真空里,他看透了困苦之无边,欢乐乃无休止的超越;目的即过程,幸福惟在自我的升华与完善;物质为精神的实现所设置,不知者乃是无穷大惟心路可与之匹敌。在这真空里,他张开智力的翅膀开始信心百倍地自由翱翔,这种翱翔使他沉浸在永远能清晰地看到自己身影的沉静光芒里,于是,就能使他从悲凉的情愫里挣脱出来,平静地俯察在自然之网中的同伴。

但与此同时,他的身躯却仍然呆在那很暗、很矮、冬天很冷很冷的小屋里。伴随他的仍然是那把已摇得很破旧的轮椅和已唱得非常古老的《菩提树》:

“门前有棵萨提树/站在古井边/我作过无数美梦/在它的绿阴间……”

他梦见绿色的草坪,辽阔的草原,梦见腿上有了血肉,在奔跑,在带

球过人，远处是郁郁葱葱的大森林。他是个全能的体育迷。他迷恋足球，更迷恋田径。他能说出几乎所有田径项目的世界纪录，由谁保持的，保持的时间是长是短。刘易斯是他崇拜的偶像，他说他跑起来像一头潇洒的黑色猎豹，任何优美的舞姿都及不上他两条腿所体现出的那种潇洒。可他又恰恰连进一次体育场都不可能，因为那儿有像山一样冷酷地阻挡他的台阶。于是他只能看电视。如果这一天电视里有精彩的体育节目，他早晨一睁眼就觉得像过节一样，一天当中无论干什么心里都想着它，一分一秒都是愉快。

他曾平静地跟我说："要是没有愚昧，也就不会有机智；要是没有丑陋，也就不会有漂亮；要是没有恶劣与卑下，也就不会有善良高尚；要是没有残疾，健康也会因为司空见惯而变得腻味。我也梦想这世界上没有残疾，但到那时候就将会是患病的人代替残疾人去承担同样的苦难。要是把疾病消灭掉呢，那么这悲伤苦难又将由相貌丑陋的人去承担。要是再把这丑陋、愚昧、卑鄙等等都消灭呢，那么要是所有的人都一样健康、漂亮、聪明、高尚，结果会怎么样呢？一个失去差异的世界，只能是死水一潭。"

随后，他又笑着对我说："不过话是这么说，我还是希望来世自己不再是残疾。要是有来世，我只求能有刘易斯那样的两条腿：那时的人普遍要比现在高，所以我至少要有一米九以上的个儿；那时的百米速度要比现在快，所以我不能只跑九秒九几。要能有这样的来世，我这辈子吃再多的苦也值了。"

在精神真空中遨游的和现实雾蒙蒙的生活中沉浸在绿色希冀之中的，这都是史铁生。

他还是经常不开灯，静静地坐在薄暮里。听那风铃的声音和鸽哨从空中划过的声音。自从写完《毒药》后，他真准备那么两片药，一旦全瘫了，他就一定会把它吃下去。他静静地希望有一天，在夕阳与旭日交替的时候，他摇着他的轮椅安然地在夕阳中下山；而那一端，则有一个抱着玩

具欢蹦乱跳的长腿孩子爬上山来。自然,他会相信那孩子就是他。

尽管他的精神令人感到安祥,他的梦还是令人感到心碎。如果真有来世,为了那苦苦缠绕他的梦,我真希望自己能替代他的角色,让他去尝够能有两条好腿的足够的欢乐。但月明星稀的夜晚,我静静地躺在自己床上,望着满地洒下的月亮的光芒,又不由自主地想到:角色乃是上帝根据每人的能力作出的安排。每人都有自己的命运。上帝给他安排的一切你有能力去应付和承担吗?上帝给了他一条艰难的路,是因为觉得他行。而你呢?

8

在晨雾还没飘散的时候,我走进了地坛。地坛披着一层神秘的面纱迎接了我。在那朦朦胧胧的晨雾中,我看到宇宙巨钟的回声织成蛛网,在那些朱漆剥落的梁柱上,凝滞成一圈圈深紫色的年轮。我看到裸露在灰蒙蒙光线中的祭坛,上面有无数岁月缠绕成的影影绰绰的文字,在神秘的寂静中闪烁;我看到路就像一截一截的锁链,在无数交叠的空间中婉蜒向前延伸;我看到包裹上各种色彩的时间在眼前聚拢,又撒成一群群鸟雀,在撕扯着像是注尽了稠汁的雾幔。

似乎有风的小船载着故事,从雾中匆匆划过。这时,我分明听到了铁生与那两个孩子的对话。

那是夏天。铁生跟我说过,天已经黑了,有两个孩子跑着,在对着一棵老柏树喊:"老槐树,老槐树!你所得见我们说话的声音吗?"

铁生在一旁说:"这不是老槐树,这些都是老柏树。"

孩子说:"那,这棵老柏树怎么没有叶子?"

铁生说:"因为它已经死了。"

孩子问:"怎么就死了呢?"

铁生说:“死了,就不会说话了。”

孩子又问:“怎么就不会说话了呢?”

铁生说:“死了就没了,什么都没了。”

孩子又问:“那这棵树怎么还站在这儿呢?”

铁生回答不上来了。他没法面对这两个孩子,说清楚这他想了多少年的生与死。

呵,地坛!这就是一个人为逃避一个世界而寻找的另一个世界。我记得我和铁生在这里一起呆过两次。一次好像是黄昏,落日很大,很静,一群鸽子在那一大片红光里飞着,那些石柱染得像一根一根的蜡烛。还有一次好像是夜晚,满地是飘浮的月光和琐碎的树影,游园子只有秋虫的低鸣。这些都已成了很久很久的过去。

我走到那片苍幽的老柏树林边,这时,太阳刚刚透过雾,透过那些已伫立了几百年的老柏树,斜射下金色的阳光。令人惊奇的是,隆冬季节,别处的草木早已枯谢与凋零,独有这一处草地却在那些老柏树的庇护下,竟依然是真实的奇迹般的鲜绿。阳光照在那些老柏树上,又从老柏树身上泻下来,在这些绿草上铺上了那样的一层宁静,静得似乎消失了任何时间与空间的界限。

我呆呆地站在那里。就在那一瞬间,我一下子明白了:铁生天天摇着他的轮椅来到这里,在这片老柏树林里,沐浴着那样一种阳光,他肯定就在这里真正看到了上帝。这上帝不是别人,其实就是他自己。而我,这些年我一直在浮躁的浊流中挣扎,我的混浊的影子遮住了我的上帝脸上的微笑。这,就是我和铁生之间,我找了很久的差距。

1990年1月17日,北京

接近阿城

1

阿城在1984年抛出他的《棋王》，无非是找到了一个时机。阿城1968年下乡到山西，从山西到内蒙，又从内蒙到云南；1979年回北京后，搞摄影、办画展，在他那所低矮的老屋里蛰伏多年，似乎就一直在等待这样一个时机的降临。他跟我说，要是那时候万之不写小说，他可能早就会动笔写《棋王》。万之从1978年底开始写小说，那时候，他觉得他不是万之的对手。从1979到1984，这之间有5年。这5年里，阿城有过好几次跃跃欲试。他告诉我，帮陈建功的《飘逝的花头巾》画插图后，时常就有些找上门来让插图的小说。帮别人插图，自然就动过好几次念头。“因为所见小说中都还缺少我所感知到的中国文化精神。但念头有了，却总觉得气运得还不到时候。要写，就得拿出来就让人觉得有点不一样。要是别人都能写的东西，那还不如不写。”

1984年阿城选择的是一个有可能通过极端反差来显示效果的机会。在1984年张承志厚积色彩的河和梁晓声绵密得暗无天日的暴风雪所组织的背景上，他以一种清婉简淡的面目登台，静静地坐在一边，虚虚地笑一笑，在周围制造出若淡若疏的岚霏云气。这种角色的暗示，从一开始就

奠定了他领异标新的位置。

阿城其实不会下棋。会下棋的贾平凹说,阿城写棋走不出三步,这三步其实也完全不入棋道。我想,阿城入迷的是那种盲棋的境界。它取消了棋谱又取消了棋子,棋路就变成精神夜空中柔软地自由舒展的云丝。在这样幽静的夜空中,距离和空间的感觉变得神秘莫测,阿城就觉得特别利于伸展他的视觉感受。他把潜意识的幻觉引入视觉想象活跃的夜晚,让夜鸟白色的线条穿过近乎透明的幽蓝,留下像闪电一样漂浮的效果。

《棋王》借棋作文,写棋的目的,是为了一个棋呆子模具的塑造。这个王一生,出身贫寒,偶尔之中迷上了棋,于是生命就处于对一种胶着物的沉迷之中,棋道隔离了生道。这种隔离,割裂了他在贫寒中表层的痛苦,同时也给他的本心坠上了不应附着的重负。《棋王》写棋,最终目的却又要表现王一生对棋的放弃。它设计了动人的“无字棋”和飞沙走石般气势逼人的“车轮大战”,目的是要表现迷上棋的王一生最终脱掉棋而走进吃。《棋王》的表面重心在棋,实际重心却在吃。其中四个自然段,只有第三段总场象棋赛较集中地写棋,写气势。第一段列车上,重心在王一生的吃相,那种执着的吃态描述得出神入化。第二段知青点,重心在清蒸蛇肉的香气,这香气掩盖了王一生与脚卵的具体对弈。第三段“车轮大战”过后,第四段描述的又是若干年后,我返城后回乡,王一生甘愿放弃入省队献技的机会,甘愿留在地区棋队,原因只因地区棋队伙食好,“吃好了比什么都强。”(这第四段发表时因种种原因而删除。我们目前看到的,其实都是删节了结尾的不和谐的残本。)在这四段的线性联系中,阿城把棋和吃摆在两极,棋代表积极进取的功名意识,阿城想标志为入世;吃代表平凡普通实际的生活态度,阿城想标志为出世。通过吃对棋的吞噬,阿城想强调平凡普通的人生价值。他用非常简洁疏淡的方法来处理这么一个结构,把有关棋的具体故事挤到了结构的三分之一,把一大半重心给了通过棋所要表达的吃和通过吃所要深化的“饿了便吃,困了便睡”的平常心。他使我们在结构表层感受到一种清晰而又清新的呈

现,像是面对着初春时节像朝露一样覆盖在柳枝上的雨。从这清晰和清新背后,又有一种通过细致而又极富暗示性的审美经验洇出来的淡淡的幽邃。

一句“车站上是乱得不能再乱”的开头,确实充分表达了阿城的美学追求。这一句主谓型的陈述句,既简洁又极富暗示地表达了氛围、心态与心理指向。当时这个开头和它所组织的整体叙述,确实对我产生过震惊的效果。我当时首先激动于它出色的语感所构成的那种韵味,我感觉在淡雅的画面上体现了很丰富的修辞弹性。在语感的弹性诱惑之中,我又感受到一种境界的悠远和新奇。那时,禅宗对于我似乎还是一种在遥远处闪烁的极神秘的灯光。我只感觉到阿城在遥远的朦胧中向我展示着他智者的微笑,这微笑使我感觉旷达、通脱,使我感觉旷邈幽深。

阿城的《棋王》把“写什么”变成了“怎么写”。当时我凭直觉,隐隐感到阿城凭他的朴素、机巧和含蓄,有可能结束知青小说的写作,使别人再也无法重复那些浅层次令人腻味的呻吟和痛苦。进而就可能引发中国新时期文学出现新的根本性的转机。作为一名职业编辑,我当时为一次偶然的出差错过了可能拿到《棋王》的机会而深感遗憾。

2

因为《棋王》,我结识了阿城。那时他在中国图书进出口公司《世界图书》编辑部当“以工代干”的美术编辑,住在北京德胜门内大街253号,街边一所很拥杂的四合院的深处。那是一间白天和夜晚同样昏暗的老屋,陈腐的房柱、椽子散发着被白蚁蛀空了的那种霉气。屋里有汉罐有泥塑有牛头有鹿角,也有书有画有剪纸有掩没在其中的文房四宝,案上地上确实是乱得不能再乱。惟一洁净的似乎就是高高地悬挂下来的一幅中堂,上书三个大字:“法无法”。然后就是郑板桥的条幅:“删繁就简三

秋树，领异标新二月花。”

第一次见阿城似是1984年初冬的一个傍晚，院里弥漫着煤烟的气息。阿城穿着他的蓝色中式棉袄和牛仔裤，棉袄领扣结得紧紧的，露出一截长长的脖子。屋里吊着一盏用自制的特大灯罩遮着的灯，灯拉得很低，但昏黄的光却只能照着一小圈地方。阿城坐在灯光照不到的地方，偶尔到灯光下翻找什么东西，于是看到脸是那种很疲倦的菜色，手指则是被香烟熏得很焦黄的样子。

那天阿城端坐在那儿，说话很少。给我喝水的茶杯是那种已有许多人喝过的样子。那天阿城留给我的印象，第一是他淡淡地说话，淡淡地像是滤去了一切情感色彩，不动声色不见起伏高低。第二是在冲淡后面的平和和随和。他的态度一直是很柔和的那种姿态，静静地听你讲，带着几分书卷气表述他自己的看法。他端坐在那儿一支接一支地吸烟，以一种不作任何抵御的方式面对着我，隔着一片香烟制造的烟雾，他坐在黑暗中的形态，似觉亲近，又似觉渺远。

最初与阿城的来往，是由《孩子王》建立起来的。那时北京刚刚开始酝酿城市改革，像是一池搅翻了的水，几乎人人都生怕在一夜之间就突然变成了穷光蛋。阿城急匆匆地辞职，拉了一个什么文化公司的牌子，一会儿搞广告生意，一会儿好像要到什么地方去投资建个什么烧陶的窑。每日午夜是他的公司成员碰头的时间，于是写稿的事只能安排在碰头散席后烟气腾腾的冷清之中，交稿日期当然也就只能一拖再拖。找他，必须午夜碰头之时或早晨九点之前。我熬不得夜，每次选择早晨八点后登门，那门总是虚掩着，屋里烟气酒气臭气混杂在一起，床上总是蜷缩成的一团，从被窝里钻出来的声音总是：“讨债的鬼又来了？”“还没到年底，你就讨得那么凶。”终于有一天，那堆被子倦倦地说：“债清了，桌上放着，你自便吧。”

阿城的字是很不舒展的那种蝇头小字，就像他蜷缩在被窝里的那种状态。但纸面上极干净，基本没有什么涂抹的痕迹。

《孩子王》和《棋王》，是一个类似的框架。《棋王》写棋，《孩子王》写教书和读书。《棋王》写一个人痴迷上棋最终又扔掉棋满足于吃，《孩子王》写一个人无动于衷地当孩子王最终又无动于衷地卸掉孩子王。用阿城的说法，都是“从零开始最终又复归于零”，“普通人在被迫的状态下焕发出一定光彩后又回到普通人”，描述的都是从平常人到平常人之间的一个过程。不同之处，《棋王》通过王一生的模子，来叙述“我”在王一生身上的悟。而《孩子王》则直接对“我”进行描述，玄机完全蕴涵在行为之中，无一点外在表述。且行为本身，当初感觉自始至终，又只是极平稳地把握一种淡泊，似一叶扁舟平静地撑过，基本不见溅起水花。其中使用的真正道具只一本字典。一本很不起眼的字典所编织的氛围和它的暗示，构成泼墨的效果，洇开的墨迹中有悲叹也有动人的辛酸。《孩子王》较之《棋王》，似更为清秀，用笔亦更为疏宕。在构图上，一边是代表着抛弃了文化亦不需要文化的荒郊寒舍，一边是缩得更小，被消解了激情，在荒郊寒舍间徘徊的人，更多篇幅给了天地间弥漫的那种冷冰冰的云气。

《孩子王》的结尾曾经过一笔修改。当时读过原稿，我觉得收笔处墨迹还不够酣畅，建议阿城加重蕴积。王福那篇作文与结尾那个大雾的意境是后加的。当初极称好，以为只一笔就化出了效果。现在看，那篇作文加重了辛酸，把重心指向表层，多少破坏了从无声处觉有声的那种玄机。精彩的其实是当初并不留意的“将竹笆留在床上”一笔，竹笆就像是一件穿上又脱下的衣裳，它很好地铺垫了那个依旧是白白地一圈的太阳。

3

因为《孩子王》，与阿城的关系自然也就密切起来。

那时德胜门内大街253号，是一个很热闹的去处，每次到那烟气腾腾

的老屋里都能遇见各类朋友。先是有一阵贵州给高行健的《野人》塑面具的尹光中吃喝在他那里，早上去地上总是脏脏地蜷着一团。两人切磋烧陶，尹光中的大嗓门一亮，阿城戴得很松的眼镜就往鼻梁下滑。然后是南京画《金瓶梅》人物的朱新建成了他形影不离的酒肉朋友。据朱新建讲，他是读了《棋王》因为喜欢才来找阿城的，一找就找成了一对酒肉朋友。阿城天天请朱新建下馆子，朱新建在阿城案上作画，阿城就站在一旁看。朱新建画一张，阿城说声不好，朱新建就揉掉；阿城说声好，朱新建就扔给阿城。两人如此这般混了十几天，朱新建临走，阿城表示要送他些什么。朱新建在屋里翻找一遍，指指一个古砚说，就这玩意还有点意思。阿城就说：拿去吧。

阿城有很广泛的兴趣。摄影、绘画、音乐、装帧艺术，以及各种吃喝玩乐的技艺，几乎无所不通无所不精。他喜欢倪云林，八大山人，也喜欢毕加索、达利；喜欢意大利歌剧，也喜欢京剧和京韵大鼓。本质上他当然更喜欢属于中国民间的那些东西。泥塑、烧陶、傩戏面具、新绛剪纸、贵州苗民的绣衣，都是他很珍贵的宝贝。他对它们的喜好远远超过对西洋雕塑的喜好。同样，他对小彩舞的兴趣，也远远超过了对卡拉斯的兴趣。

阿城的通，在于他面对各种艺术形式，都具备了很好的修养。比如他跟我说，钢琴奏鸣曲的表现形式，主要是围绕一个短小精悍的乐句组织对比和变化。他跟我说，中国画讲究大处纵横捭阖，大开大合；小处欲扬先抑，含而不露；中国画的最好意境是“苍苍茫茫率天真”。他跟我说，卡拉斯的声音，外行人只听到她的厚和她的亮，其实这种穿透力是那种全身上下都通了的气运用自如的结果。他还说，所谓版画，就是刀在木头上留下的痕迹。搞版画的徐冰说，他当时听了不以为然，但后来越回味越有感触，才用这种观念创作了《析世鉴·世纪末卷》。

阿城读书多而杂，但他似乎不是专注地在书本里找学问的那种类型。他读书多少是兴趣所致。他最喜欢的似乎是笔记野史，孜孜不倦地通过各种门道去尘封的故纸堆里寻觅。他白天匆匆忙忙骑着他很破旧的自

行车,吱嘎吱嘎地忙于各种身外之事,午夜之前一直像是一只不停旋转的陀螺,读书只能是凌晨一点以后的事。凌晨城市在疲倦中停留在短暂的睡眠里,阿城说此时喝点酒,全身的脉都通了,是最好的读书时机。风从老屋的门隙轻轻吹进来,他自觉就融入了天籁之中。等墙外马路上传来人声,则是他入睡的时分。

阿城因此脸上经常是积累了三四天睡意的样子。他自称他有高超的补觉方式,白天只要有坐下来的空隙,便可很放松地入睡,甚至骑车时也可微微打盹以调节。记得有一日他到我家,我去准备吃食的时候,他已坐在沙发上很随意地入睡。等我稍一走近,他即很迅捷地惊醒,然后问:我睡了么?随即又可以很正常地继续谈话。

阿城显示出他精道于吃,其实他对吃的要求却很平庸,大约就是王一生所说的那种实在。他最喜欢的似乎还是吃面,自己在家里时几乎顿顿吃面。热气腾腾的一碗端在手上,也不顾眼镜上蒙着的水汽,呼噜呼噜吃得很香的样子。有两次去他那里,都是门开着,屋里无人。过了一会,他就托着一斤面条很洒脱地回来。再有两次留他在我处吃饭,他都笑笑:又省了我一顿面。在他处聚会,也就是酒、烧鸡加烂糟糟的熟食、花生米。再有就是去那家四川小餐馆,大约许多人都只在那里蹭过他的饭。

与阿城聊天,无论什么话题,他都可以接过去,且聊得机敏,聊出味道。偶尔有接不上的地方,也只是把脑袋仰在那儿笑着吸两口烟,等低头掸烟灰时,则马上又会把断裂的地方续接得天衣无缝。聊完后告一段落,你兴致甚浓地对他说,今天聊得很愉快。他会很得意地说,我和别人聊天,大家都感觉愉快。

与阿城接触多了,再来感受阿城,则第一是他的机敏。他散散漫漫地坐在那儿,表面一副很不经意的样子,实际整个身子像是一把拉开的弓,很紧张地绷在那儿,随时作出很敏捷的反应。你一句话刚说出口,他已悟透了你紧接着要说的第二句话的意思。他用一句话来吸引你,当你对这一句话作出感悟时,他其实却在让你通过这句话悟别的。第二是他的幽

默。他惯于通过雅谑来创造那种在喷吐的烟雾中淡淡地轻松的气氛。三五个朋友在一起，他常常用幽默来展示他的机敏。在雅谑之中，逗得大家各自无法掩饰自已的笑态，而他却装作很镇静地坐在那儿，惊诧地望望这个望望那个，很故作地问你们笑的什么。第三则是经过反馈之后，在黑黑的背景上显示出的曹力画他的那幅映象。那是他抱着双膝坐在那里，有暗暗的光打在他的脸上。他的眼睛深陷进去，瘦瘦地耸着肩，摆在小小的耷拉着的阳具前的，是一瓶劣质的酒和满地的烟蒂。

对阿城，有时感觉到他有些读书人的迂、痴，也有些读书人的酸气，但有时又感觉这些似乎又不全是他本身的真实。似乎经常情况，他很轻的身体都在水面上很轻地走，走过后脚上的鞋都是干的。似乎经常情况，他的言语谈吐行为方式留下的都是很轻很淡的印痕，用橡皮轻轻一擦，就可把它们全部擦掉。

4

1984年末，阿城在为《中篇小说选刊》选载他的《棋王》时所作的《一些话》里，这样描述他的写作动机：

> 《棋王》可能很有趣。一个普通人的故事能有趣，很不容易。我于是冒了一个险，怀一种俗念，即赚些稿费，买烟来吸。我吸烟有些多，工资自然不甚敷衍。细心的读者大约能算出我得了多少钱，会笑我吸烟怎么需要这么多钱。可我说过，我吸烟有些多，而且，我有妻儿。妻子日常很辛苦，我劝她在伏天的时候出去玩一次，手里有汇款单，口气自然粗一些。但她没有去。儿子还小，但已懂得吃他认为好的东西。他认为好的东西真是好东西，而且不便宜。可为父之心，自然希望看到儿子把世界都吃光。带他去吃冷食，三根冰棍几分钟便吞下去了，眼神凄凄地望着我，哆嗦着说："还要。"我就

想：等我写多了，用那稿费搞一个冰棍基金会，让孩子们在伏天都能吃一点凉东西，消一身细汗。他们老老实实做工的父母想必会欢喜，将钱省下来，冬天多买一些煤，让孩子们钻凉被窝时不必再下一个小小的决心。

这种动机，显然是调侃。调侃，是为了表达不屑和超脱。以表面的俗来显示深层的不俗。从这则普通的调侃里，我开始揣摩香烟制造的烟雾后面的阿城。我开始体会，阿城写小说，大约展示的也只是他的表示超脱的形态而并不是他在实际生存中苦苦挣扎的状态，展示的是他身上所积淀的文化而并非是他自己的人本。

阿城告诉我，三十岁以前，他一直过得不顺。他出生于1949年的清明节。清明时节日在娄，斗指乙，风作意，雨断魂。他糊里糊涂地出生，三岁就染上了肺结核。七岁时钟惦棐先生倒霉，他家里困难到只能靠卖书勉强维持，偶尔吃肉都是切成一小块一小块，用绳串了，五个孩子一人一串。文化大革命开始的时候，他十七岁。正是想表现自己的年龄，却背着“黑五类子女”的锅挤兑得不得翻身。1968年，家里有门道的都留下来了，他只能下乡。下乡后他想来想去，想通过自习绘画摆脱困境，连着转了三个地方，好运气一直与他作对。后来在云南他偶然遇上了被下放到云南劳动的范曾，在范曾的帮助下，他才紧巴巴地回到北京。

回北京后，阿城一直感觉北京在某种意义上仍然不属于他。他没有文凭，在编辑部是“以工代干”，在上层的文化圈子里更没有他插足的余地。他觉得在北京的璀璨灯火之外，他仍然是个多余人，仍然徘徊于荒郊寒舍的潇潇夜雨之中。作为一个正常人，阿城当然想从多余转为不多余。这意味着作为个人价值的被确认。他通过范曾，认识了袁运生，自告奋勇帮袁运生到首都机场搞壁画，帮着做些粗活。袁运生很看中他的悟性，便和范曾一起推荐他报考中央美术学院。但他作出最大努力，却还是不能通过考试。之后，有一个研究所很看中他的才华，执意要帮他改变状态。但他是以工代干，有明确的政策规定，按规定就是调不成。之后，他和一

批有志于发展中国现代艺术的朋友一起搞画展，想自己努力来争取社会的承认。但画展刚搞起来就因种种原因夭折，画展夭折后参加者一个个都出了名，就他还仅仅是一个高水平的组织者。之后，他在东碰西撞后，想换一个方向突破。他和苏阿芒合作搞起一个公司，但辛苦一段，什么钱也没挣到，公司又遭倒闭。阿城说，写《棋王》之前，倒霉一直一步步在跟着他，使他一直无法挣脱冥冥中一种力量对他的钳制。我体会，他是一直没有找到一种适合于表现他自己的方法。

有可能是重重的挫折促进了他的选择。应该说，阿城在写作《棋王》之前，在好几年内已经一直关注于文学现状，在关注中一直在等待着时机的降临。在关注过程中，他其实已经对新时期中国小说的现状进行了一番考察。这种考察，实际确定了他写作方式的使用，使他从一进入写作，考虑的就是：怎么写才具备价值，而并非是我的生存状态要求我写什么，怎样才能真实传达我的生存状态。

阿城的长处，在于他在与你接近时，可以很快进入对你的感悟，在感悟过程中吸收你身上的养分，在悟到你的境界的同时想办法超越你。凭他敏捷的思维网络的编织，他能在悟到你的境界之后，赶在你前面比你先悟到你所要悟的目标，于是就能先行一步于你。他又懂得可以通过走极端来寻找捷径，通过捷径来缩短竞赛的距离。我体会，阿城通过《棋王》，使用走极端的方式打了一个时间差。而打这时间差的过程中，他看到了自己行为展示的价值，这种价值又进而使他找到了很长时间内一直从他身边滑过的表现方法。阿城自觉地寻觅这把钥匙的过程我想不会少于15年。15年后，当他拿着就在身边草丛里捡起的这把也许已是锈迹斑斑的钥匙打开他命运的大门时，我想不管怎么说，他的心大概都会有那么点颤抖。

5

那时曾与阿城订过一个合同:他写成的东西要先给我看。

记得《孩子王》后先给我读的是《遍地风流》一组三篇。阿城说,他计划写这样的一百篇“风流”,写尽简单普通平凡的人生现象中的风流。这一组三篇总共不足万字,在当初感觉就像阿城让我看过的那些陕北民间艺人剪成的剪纸,剪得极其精巧,小小布局中充满灵动之气,处理聪明得塞而不滞,通而不泄。这三篇,基本都是在一个小空间中,通过一种动态的夸张来制造效果。好比一池静水,经酝酿突然跃出一簇鲜亮的浪花,这浪花在阳光下闪烁出的色彩,便是效果的形成。酝酿过程,当然还是对立格局的互相作用。比如《峡谷》,先刻意写一世界的静,整个峡谷都匍匐于墨迹之中,如石头生锈般锈着。移来移去的鹰两次出现,一次强化静,一次成了静与动之间导引的因素。骑手进入这峡谷,所有动作都作极度夸张处理。他的行为组成了坚硬的线条,这线条对像丝绸一样光滑的静造成了撕裂的效果。《溜索》先刻意写闷闷的雷声。这种怒江奔泻的声响整个儿洇在构图上,成为一种基本底色。然后把我——汉子——牛摆成对比关系,通过牛的可怜写“我”,通过“我”的恐惧写汉子。这种对比深入到极致,是首领扯下裤子那一泡很潇洒的尿。这泡尿在这个小结构中实在是一个很精彩的“眼”。其实从雷声开头到万丈下的怒江成了一股尿水收尾最好。再往下写鹰写雷,多少有些画蛇添足。第三篇《洗澡》相比最为简单,光彩处其实只在汉子冲那女子的纵身一跃,在那举到肩上松开,在身上亮亮地闪起的水和女子的眼光。但这种光彩又被很直白的对话和后来那支意料之中的歌消蚀不少。这三篇都算得上精雕细凿。现在看,雕得小心,当初则完全被它的机巧所吸引。其中,最精彩的当然是《溜索》,《峡谷》其次,《洗澡》最弱。但《洗澡》中汉子的一跃,当初

也曾使我拍案叫绝。现在回味,不免还有些脸红。

《遍地风流》一组三篇之后,阿城又很快给了我一篇《树桩》。《树桩》的构思是一条很古老的、瓦顶长满兰草的街,和街上凸现的像树桩一样的一尊老人。树桩是那种没有了生命的颜色。有阳光的天气,他坐在街首,于是一条街似是逛了阳光,显出黯然。老人与街之间的因素,是歌。没有歌唱的日子,老人成了树桩,街也就成了死街。而有了歌唱,树枝的生命一下子迸射开来,一瞬间突现出风流神采。仅仅似一道光扫过,光过后,树桩颓然倒下,街也就有了光亮。《树桩》的结构比《遍地风流》三篇略显复杂,其中强调了柳暗花明式跌宕的妙与韵味,墨迹对比效果更为强烈。这种对比与夸张都借助戏剧性来完成,于是它的戏剧性自然又强于《遍地风流》。

《树桩》以后,阿城再也没有生产出他认为值得给我看的小说。他曾计划要写八个王,什么棋王树王孩子王拳王车王钻王,钟怙棐先生已风趣地把八王倒过来,给未来的小说集起了个《王八集》的书名。但我们所看到的却只有三个王。阿城声称他给《钟山》写了一个《车王》,在邮寄过程中遗失了,但我们至今看不到此王的具体形态。当然,他后来续写了几篇《遍地风流》,但连雕凿都似来不及,仓促成篇,只剩下一种框架的勾勒。他后来的创作,似已成为津津乐道为施舍的写作。他给一些地方刊物写一些大家都不易看到的稿子,他说,一个短篇可以让一个借用编辑从县城调到省城,让他们夫妻团圆,成全好事。

再以后阿城似乎对写小说的兴趣越来越淡。他帮滕文骥写剧本,帮谢晋写剧本,后来又干脆与滕文骥一起跑到深圳,受聘于某个影业公司,写通俗剧本,参与好几个摄制组的录音、剪辑、后期合成。他说,我有嘴我老婆有嘴我孩子也有嘴。他说,靠写小说挣钱太苦。他说,小至个人,大至中国,衣食是一个绝顶大的问题,先要吃饱,再谈其它。他在深圳一混就是许久,听说搞了好几部片子,挣了大钱。

1986年年底左右,阿城出国之前我最后一次见到他。那是一个飘小

雪的早晨，地点还是在德胜门内大街253号。找他，当然是想鼓动他继续再写小说。因为我觉得他还有挖一下就可能再崛起的潜力。

那还是八点多钟，阿城当然还蜷缩在他的被窝里。待戴上眼镜看清是我，他似乎是有些意外。他说他现在不写小说也不再写小说，已没有什么债可讨了。他说我写小说就像是自己涨出来的水慢慢流下来，水流干了，自然就不写了。他说你说了一大圈，都说得有道理，也许我以后还会写，但现在是肯定不可能再写，你再让我写就是在逼我。他说我现在再写，只会是对自己的重复，什么事情都要见好就收，才不让人感觉腻烦。一件再好的事，只要重复干三次，肯定就毫无意思。他说，只有等我觉得不会重复的时候，我才能再写。那时候我才会有原来写小说的兴趣。

那天早晨，阿城时时想向我表述他对文学的腻烦，这腻烦后我时时处处感觉到他清醒的状态把握。他认为文学只是一种偶尔为之的生存手段，他说他靠手艺来吃饭，靠手艺吃饭的人不能把自己钉在一个固定的点上累死。那天早晨那间老屋里一直是那样暗，那天早晨我因为说服不了阿城而一次次叹息，他则一次次笑我的叹息。现在回想，他当时笑的一定是我在他聪明的清醒面前所表露的陷在文学泥沼中无法拔足的冒傻气的愚笨。

6

要做到真正接近阿城，对任何人来说，大约都是一件很困难的事。

1984年的《一些话》，是阿城发表得最早的谈及他创作的文字。其中，在一番表现很潇洒的调侃之后，落点在挖掘普通人，对简单平凡的人生现象进行观照。他谈到："讨饭与残疾，自然有些极端。大而扩之，便是普通人。在我们这样一个国家里，普通人、小人物自然是主题人物。而且，他们之中常有一种英雄行为。他们并不是逞强，但环境、事件造成了，他

们便集了全部能力拼一下,事后自己都有些后怕,别人也会惊异发生过的事。当然更多的是他们日复一日毫无光彩的劳作。地球于是修理得较为整齐,历史也就默默地产生了。”

这期间,他的言语都表露出他的创作是对普通人很贴近的关注。他说普通人的“英雄行为”常常是历史的缩影。他说,《棋王》一是想写俗人的乐趣,二是想写“衣食足方知荣辱”这个背景,三是想写王一生这样的痴上也有历史的演进。这是1984年年底以前的事。

1984年底,阿城应邀到杭州,参加《棋王》产生轰动效应后文学界的第一次小圈子聚会。在那个会上,他见到了南方很具激情的韩少功。当时,韩少功正酝酿着公布他的寻根宣言。韩少功的激情与气质在那个会上产生了连锁反应,寻根成为了一个热门的主要议题。阿城身在会上,马上就贴近了韩少功的境界。他马上就从中国传统文化心理构成中儒、道、释的相互作用,提出了民族总体文化背景的问题;认为中国人的现代意识就应该从这种民族总体文化背景中孕育出来。结合《棋王》,他马上就想到从普通人简单原始的人生现象中提炼出文化意蕴。通过这种联想,他马上在《文汇报》上通过谈话自省称:“以我陋见,《棋王》尚未入流,因其还未完全浸入笔者所感知的中国文化,仍属于半文化小说。若使中国能与世界文化对话,非要能浸出丰厚的中国文化。”紧接着韩少功在4月发表《文学的根》,郑万隆在5月发表《我的根》,李杭育在6月发表《理一理我们的根》,他7月初在《文艺报》上发表了《文化制约着人类》,通过《庄子》徐无鬼和庖丁解牛的故事,来描述限制与自由之间的关系,强调文学只有在一个强大、独特的文化制约下才有自由和出息。在别人纷纷谈自由的状况下,他偏偏深入谈限制,这种从限制的角度对文化的切入,显然发展了韩少功寻根的具体理论。这一年9月,他在《中篇小说选刊》发表的《又是一些话》中,又接过韩少功的观点,深化了对于文化的看法。他认为,“艺术是人类的一种生命形式,生命作为一种自然,所该有的,艺术都该有。生命又非语言逻辑所能尽述,艺术所能显现

的，即人类的心态。人类的心态何以形成？我认为是文化积淀的结果。这里的文化，非仅指文字。文化所涵，博大精微。文化又是一个牵毫发而串动古今上下的关联域。我们许多不自觉的行为，无意识的表露，愚蠢的背后，固执的念头，无一不是我们的心态。至于我们自认为明确的东西和无数学科的对象，更是如此，通过智力组织它们真是难。仅以主题来牵扯，常就单薄得令人不服气。因此就主题而论，也需要多元来串织成篇。心态的丰富不能简单地翻译为模糊。单元主题也要处于一个关联域的关联点上，才有可能成为丰富。”“不关联文化的文学，文字而已，社会材料而已。奋斗到世纪末，地位仍然滑稽。”因为这两篇文章，阿城被确认为寻根派的重要核心人物之一。这是1985年的事。

1986年，阿城再没有发表有关谈及他创作的文字。见面时交谈，他已再不提有关具体的根以及抽象的文化，谈得多的则是很具体的禅。他认为禅的妙处是给你一种进入状态的方法或契机。这种状态是一个结构。他说他写小说就想构成一个结构，再通过这结构来传达给你状态。在1986年，阿城在聊天时已喜欢竖起一根手指移来移去的动作。去了一趟香港回来，他大谈在香港如何还是穿他的中式衣服，如何穿了西装胳膊都抬不起来。从1984到1986，从普通人到寻根到道与禅，又是一个过程。我清楚地看到这两年多，阿城准确地抓住了一次又一次在他周围浮游的时机，他利用了这一次又一次的时机不断地拓展了他自己。在争取与利用这些时机的过程中，他不断完善着他所显示出的价值。这价值的完善，也丰富了他的个体表现。

7

体会阿城的真正魅力，需要建立在对他的层层透入之中。我体会，阿城的魅力在于他很好地悟到了一些工具的价值之后，很好地利用了这些

工具的价值来表现他自身。这些工具包括:禅宗公案的结构、写意画派的具体笔法和道家的境界。

阿城说,其实蜂拥而至的对他的各种评论都是扯淡。其实我写的都是公案。很显然,他在禅宗中最迷的是公案,他在找到了公案结构形态的限制后,很好地利用了这种结构形态。

作为公案,它的基本形态是一种反逻辑反因果组织的推断,通过它来引导一种特殊的精神紧张状态。

如一个和尚问洞山良价:“谁是佛?”

洞山答:“麻三斤。”

一和尚问赵州从稔:“什么是祖师西来意?”

赵州答:“庭前柏树子。”

这里,佛与麻三斤,西来意与柏树子,是一种毫无逻辑的联系。道本无言,因言显道。麻三斤是什么意思?据说那个想知道佛究竟是什么的和尚后来离了洞山,专门跑到智门那里问其意旨。智门说:“花簇簇,锦簇簇。”智门问这和尚明白不明白,和尚说不明白,智门又说:“南地竹今北地木。”其实,这麻三斤本质上并无任何深奥的蕴涵。正如问:狗有没有佛性?答:无。这个无并不表示字面上的意思,只是单纯的无。麻三斤本质上也不代表任何东西,它的作用只是遮断你凡心感官的一个工具。它吸引你寻觅参究,行住坐卧,穿衣吃饭,昼夜参看。只要你守着它,心心相顾,久而久之,你必然就会发觉其中其实无路可走,无任何倾向,也无任何理智的内容可供你寻觅。当你的心突然因无路可走,变成像木头一样,像陷入死路中的老鼠一样时,你的心才会真正变空。紧接着,喜悦之感的阳光也才会像闪电一样照进来。麻三斤其实只是交给你一件你开始可以从它身上进入禅悟的东西,它可以是麻三斤也可以是干屎橛或其它。关键是你要守住它,竭尽全力通过苦苦思索把它参透,把它参透了就能达

到顿悟。大慧禅师曾指着他的竹杖对众僧说:“如果你们叫这个为杖,便在肯定;如果你们不叫这个为杖,便在否定。在超越肯定和否定之外,你们叫它什么呢?”麻三斤说到底只是禅师指向长安的大路一条,只要你走在这路上,守住它而不被一切干扰它的迷障遮断,便是佛。它什么也不说明,只是路本身,走在路上,你就能走进顿悟。

阿城入迷的是这构架里体现的机智。

公案以一种反逻辑来超越一般的逻辑。它在接受中,能带来滚雪球一般的认识的丰富。比如:“花不是红的,柳也不是绿的”,即A同时是A和非A,既不肯定也不否定,最终九九归一,便是既简单又丰富的超越交叉的具象的本质。

公案的结构形态体现在阿城的小说构思上,是:我给你写这些,是让你悟别的。他把手背伸给你,手背上涂抹的颜色对你造成着诱惑,而实质真正的价值却在手心里,需要你穷尽了对手背颜色的寻觅才能领悟到。阿城说,他写小说,更多的是卖生活,艺术上只是一些潜移默化的影响。他扎扎实实地使用工笔在一个结构形态中白描生活,每一笔都实在而且认真,实际上这种白描所组织的生活场景只起引导你进入的作用。卖生活其实只构成着手背,恰恰是那些潜移默化的东西才是手心里的蕴涵。

在这样一种结构状态中,阿城使用了写意画派的具体笔法。在写意画派中他最迷的是八大山人,然后是倪云林。他把他们的画法搬到他的叙述处理上,其表现,一是削尽冗繁,返朴归真。他极力回避形容词,基本是干干净净的主谓宾结构,并尽量使用短句子的穿插与连接,剪除了语调结构表面的乱毛,来体现清新疏落,挺秀遒劲。给你造成的总体感觉是北方森林中树叶一张一张全数掉光以后阳光从枝杈间射进来的那种简洁明快。在“净云四三里,秋高为森爽”中让你领略“不设彩而胜于彩”。

其二,是素净中追求灵动,通过对简约的语调单位的调度,扩张每一个局部表现的内外延,使之充满活生生有弹性的质感。具体方法往往是改变词性,使名词变成形容词,使形容词变作动词,通过这种词性变化来

搅活汉文字表述的活力。这种变化常常也是通过局部的夸张来体现效果。比如：

> 他一下高兴起来，紧一紧手脸，啪啪啪就把棋码好。
>
> 他全身一软，额头的光也缩回去，眼睛细了，怪怪地笑着。
>
> 肖疙瘩把嘴闭住，一个脸胀得青亮青亮的，筋在腮上颤动。
>
> 骑手将嘴啃进酒碗里，一仰头，喉节猛一缩，又缓缓移下来，并不出长气，就喝汤，一时满屋都是喉咙响。

三是通过整体叙述定势的把握，使用线性的语言的撕裂、交叉、连接，最终想要达到一种立体的圆的空间的构成。为了这种空间效果的构成，他极力要求自己沉稳地坐在我们面前，意守丹田，尽量抑制自己的呼吸，使叙述变成缓慢而又清澄的流动。阿城跟我说，他希望达到的理想空间里，首先要有孤和冷的弥漫。孤是指孤寂的意象和孤象的拼合，比如八大山人的名作《孤石》，通体水墨淋漓，湿墨顿笔残墨枯笔旋转交错，目的只为突出石的轮廓中那几个既显孤怜又孤高的洞。冷是指清冷与冷峻。这种冷首先是指要尽量滤去虚浮的也是浅薄的情感色调，以维持素净，而在色调过滤后得到的是干裂秋风中的冷的风骨，则为突出形和色组合的冷峻。阿城说，孤和冷的弥漫，可以从寓清瘦于枯淡中走向空和无。空者，是一种空悠的幽香，无者是画中无画的虚空，是“无相者于相而离象”，是“离一切相”而“惟体清净”。

这种空与无，按《老子》中的论述：“大象无形”，“道可道非常道，名可名非常名”，“道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”，自然也就是道家的境界。道家的境界，阿城最入迷的是“无为无不为”。他说，理解了“无为无不为”，就会感悟到无意之处处有意，而有意之又处处无意，也就是说“不出招”而会“处处有招”。他认为道家的境界是恬淡、含蓄、空灵的境界，他把这种境界引进小说，力图使之

变成那种空间效果构成之上对它进行照耀的因素，他希望这种清虚的境界使他的空间变得通体豁亮、通体透明。

8

阿城的这种种追求，无疑达到了相当高的美学档次。在追求过程中，他也显示了熟练的操作和高超的技巧。但遗憾的是，要是细心观察，我们往往很容易就可以感觉到阿城的作品中有一种难以调谐的矛盾。在阿城的为数不多的小说中，写得最好的自然是《棋王》和《孩子王》。《棋王》按设计，重心在于平常心，而具体故事构成，却都是与无为相对峙的有为。无字棋作为一个重点细节，自然是王一生蓬头垢面地沉迷于棋盘的内驱力。阿城把棋和吃摆在两边，写吃来写棋，吃的表面意象当然是平常心。但吃一旦要吃出什么，吃上了重心以后，也就变成了被专注的东西，也又沉入了沉迷，又变成了沉迷的另一表现，也又成了沉甸甸积淀于飘浮在云气之中的东西。阿城写完《棋王》后，也许正是看到了这种毛病，所以他跟我说《孩子王》一定要滤去杂质而做到净。为了达到净，他专门通过短句子来抑制叙述的节奏。但叙述过程中，中心道具词典一经林娣、王福、王七桶的连锁连接，恰恰自然就有一种温热溢出来，暖热了原来想要追求的冷调子。在《树王》中，这种不协调表现为连叙述调子都把握不住。阿城想通过《树王》来体现天人合一的那种云气慢慢弥合的庄严，但成稿后却变成了冲突的强化。他塑造了那棵非常有蕴涵的树，而围绕着树表达的却完全是社会化的关系，醉心于其中的冲突和世俗化的象征，完全扔掉了原先“绘画配景全不自画中成之，而从画外出之”的初衷。

这种遗憾，我的理解是他的工具使用和他自身状态之间产生的矛盾。按禅宗公案的结构形态，应该是这样的一套编码；

什么是道?

平常心是道。

如何是佛?

佛。

如何是道?

道。

而在《棋王》中,这编码变成了:手背是棋,手心是吃,这吃应是吃本身,才是平常心,才是空。而阿城的编码却成了一种重心的移位,从沉迷于棋到沉迷于吃,这样吃也就有了吃本身以外的意义,有了目的也就不平常了,公案的涵义也就有了根本的改变。

我们再来看八大山人画中的冷与孤,绝对都是从他自身已经凉透了的心里自然透出来的。他的心凉透了,才有凉气自然地透到画上。他的笔墨清脱是因为他真正看透俗世以后,把世间俗物进行居高临下透视的结果。八大山人在他的墨迹中曾描述过他的静悟:

静几明窗,焚香掩卷,每当会心处,欣然微笑。客来相与,脱去形迹,烹苦茗,赏章文,久之,霞光零乱,月在高梧,而客在前溪矣,随呼童闭户,收蒲团静坐片时,更觉悠然神远。

阿城是进入不了这种篝灯木榻、萧然晏坐的境界的。阿城在忙乱一通后气喘吁吁地坐下来,他可能做到静静地坐在那儿,但他难以祛除心中敏捷丛生的思绪。种种思绪像乱蓬蓬的枝杈不断地顶起来,就使虚像不断浮晃于净水之中,难以达到天地浑融一气集聚成青烟一缕外禅内空的化境。

我想,禅和道、八大山人,其实都是作为一种文化状态,在吸引着阿城。在禅宗中,阿城看到的是禅僧的机锋警语,禅理的深奥玄妙,禅林的

清静闲适。他从这清静闲适中看到一种雅，被这种雅所吸引。这种吸引导致了他是以一种精致高雅的生活方式的文化价值来衡定禅和道。而作为对一种意向中的文化模式的沉迷，其实从一开始，模式本身就隔离了他与道禅之间的真实联系。

作为禅的境界，安静闲适、虚融澹泊是由“心地无非、心地无痴、心地无乱”，剥除了尘垢的本心支撑起来的。阿城当然不可能做到真正的“少私寡欲，见素抱朴”。一个生长在二十世纪灿烂灯火中的现实中人，本质上完全沉浸在都市文化中，在具备了相当的现代文化积累之后，真要做到“起时日高睡时早，山中软草以为衣，斋食松柏随时抱”的回归自然，简直是一种天大的虚幻。阿城作为一个都市文化结构中人，在被禅道的文化所吸引之后，是以对一种高雅的生活方式的追求在接近禅、道。他希望通过这种生活方式的追求来达到自己生活状态的放松，在放松中追求禅性。在这种追求过程中，他其实已对禅和道进行了曲解。他看到了禅语“饿了便吃，困了便睡”，却没看到另一条禅语：“要吃是你的禄，不吃是你的福。”他看到《大珠禅师语录》中“本无自缚，不用求解”，看到支遁《逍遥游注》：“圣人乘天正而高兴，游无穷于放浪，物物而不物于物”，却没看到正如南宋张镃所说：“若正常清净，离诸取著”，才能“于有差别境中能常入无差别定”，才能“则酒肆淫房，遍历道场，鼓乐音声皆谈般若”。

禅说到底是指导你直指本心。阿城的本心被包裹的东西一层一层太多，从根本上说是难以真正进入八大山人那种“终日昏昏醉梦间”，倪云林那种“焚香、煮茗、习静”，“风雨萧条晚作凉，两株嘉树近当窗，结庐人境无来辙，寓迹醉乡真乐邦”的状态。他的本心在那种悠远的文化的光彩之外，于是他必然把公案实际用成应付机智、游戏三昧，表现悟性的潇洒，也必然把神和道实际地用成填补他心灵的填充剂。他做不到空悠，也就做不到在对禅与道寻觅，在对公案读解过程中对自身沉重的负荷的抛弃。而做不到抛弃，从本质上又不可能走在那条“吸风饮露，乘云气，

御飞龙”的路上。沉重的负荷决定着他在向这么一种精致高雅的生活方式接近过程中,要以自己走在这道上鹤立鸡群的方式来向别人叙说这境界的好处。而他自身的阴影又同时伴随着叙说出现在他的叙说之中,于是飘然云气中自然就有了杂质。其实一个本心游移在外的人,只可能理会禅的外在形式,是不可能真正悟到禅的。于是,在对外在形式的阐释中,无目的的东西会当做有目的的东西,空的东西也会装上不空的内容,这之间当然就会出现不和谐。实际上,禅宗公案本质上是反机趣的,机趣与禅其实是相对的东西,使用机趣的目的正是为了泯灭机趣。当禅可以作为一种方式来作为潇洒显示的时候,其实这结构中的机趣已无法再通向禅,只是一般作调侃而用的机趣。

本心游移在外,对这种禅或者道的文化的追求,往往就因为太实用的价值使用而本身也打上了极功利的印记。我向你们讲禅,我把我自己掩藏在香烟制造的雾里,这意味着我比你们活得好,活得洒脱,活得潇洒。停留在这种讲禅的境界中,一而再再而三,当然也就成了我向你们表演,表演关于禅的技巧,或者叫做示范,示范是为了引导,但进入到表演的层次,又如何还是平常心呢?禅宗实际是不能讲的,只能悟。悟意味着个体默默地封闭,别人不一定会来感受你,你也不一定能在别人面前显示你的高明。讲则完全是放释,把自己的光和热传导给别人,在这传导过程中自身达到愉悦,别人也在接受传导的过程中感受到你的价值。这是两种很难融合的截然不同的行为方式。阿城是个聪明人,他自然会明白这其中调谐的困难,这种明白,使他生怕自己叙说得不像。怕不像就要拼命地像,竭尽全力要像是这境界中人。这又构成一个困境:一方面怕自己的阴影留在那境界之中,怕被人说成“伪道”“伪禅”,要尽量排除自身的阴影。一方面为让人觉得像又要更多地做,而越做阴影也就投入得越多,越做也就离禅宗的境界距离越远。这就在困境中越来越难以自拔:他想要表述那么一种吸引他的境界,变成了他想要通过这么一种境界表达他自己。这样,他越叙述这境界,他自己的表达也就越来越突出。因为自

身状态和所要表述的那境界之间的矛盾，就好比穿了一件不合适的衣服，只要一穿上，就越来越感到不合适。由于穿着这不合适的衣服，无论怎样，别人都会觉着是在甩着水袖表演。表演就在演示一种不真实，越怕不真实就越要表演得真实，于是越表演技巧越高超，越表演得高超就越向人显示高超，而越向人显示高超也就越要作态，而作态一产生，就又会使所有表演都打上虚伪的印记。

9

这样看，阿城当然就不可能是道家。

所谓道家，第一个观念，是要摆脱人存在的本然性束缚，返回自然，返回人的性本，达到“游心于淡，合气于漠”。这个观念要求达到纯粹的非意识状态，去除物役和形役，摆脱事实和价值关系，摆脱人和世界的对象性目的与人和世界的价值性目的关系，也就是超功利和超价值，把心理意向的向外寻求占有转向内向的自满自足，在心理驱力的活力和生机的自行解除张力的活动之中，自行解除心态张力，脱离一切人为的造作，返回无意愿性、无目的性的自然心态，做到“是非不容于心，爱憎不栖于情，忧喜不留于意”。

第二个观念，是在“不乐寿，不哀夭，不荣通，不丑穷”的审美主义基础上，达到“乍然忘我，物我不分”。即在剪断价值关怀状态以后顺其自然，达到生命机体的自然运转。这就是卸除一切身外之物，六根清净，返朴归真以后的自由飘然状态，所谓“既无待以外，又不拘于止”，“徜徉于山水之际放荡于形骸之外”，达到与自然宇宙相契合后的轻松、自为、自在。

第三个观念，即在达到性本，与自然宇宙的契合后，人与天地万物共处于自然性时间之中，在这自然性时间中完全放松，充分享受本然生命，

穷尽生命之乐，使生命笼罩于大自然的温暖光环之中，在这种充分自由轻松的享受中安睡，达到淡泊恬淡、和谐和宁静。

以这三条来对照，阿城既做不到“无非无痴无乱无我无他”“寡欲节劳息怒戒酒慎味”，也做不到“我气内闭，我心长宁，清净无为，不以物累心”，他当然不可能是道家。

阿城之所以不可能是道家，其一在于他的背景。作为士大夫，一般来说，由于仕途、生活一切来得容易，一切如意安排都垂手轻而易得，才易把名分、职责、禄位看得很轻，看轻得如过眼浮云。一般来说，总要在走过了一段端庄严肃、正襟危坐以后，该得到的得到过了，该享受的享受过了以后，才能在利欲中悟出平常心之可贵，利禄束缚之可悲和可憎。而阿城的生态背景恰恰是培养和扶植他的功利心的那么一种背景。他出身于一个延安老文艺干部的家庭，他父亲钟惦棐先生自认为他是靠恩格斯的《反杜林论》而吃饭的，钟惦棐先生一身清正廉洁，恰恰又是一个研究艺术的学者，恰恰又因执着于研究而遭受不公正的政治迫害，使全家在相当长一段时间回味这种迫害的苦果。如果阿城出身于一个普通平民家庭，大概就不会有那么丰富的文化负荷。如果钟惦棐先生是一个在事业上一帆风顺的学者，大约阿城幼小心灵上也不会早早打上价值观的印痕。钟惦棐先生家教很严，他是一个专注于学问的学者，又是一个真正正派的共产党的文化干部。钟先生从小就把自己身上的文化气息传递给了阿城，他为他的事业而付出的代价，形成了对阿城进取心的激励。钟先生对事业的沉迷加上阿城母亲身上坚强的自信心，在艰辛中给阿城烙下了无法摆脱的印记。这使他从小就与他父母一样好胜，这样的背景所培养出的阿城的心智，使他不可能抛弃他面对着目标的信念。

其二在于他自身。一般来说，只有当个体的人无力去获取价值的赋予时，才会走向否定和诋毁价值本身。阿城幼小时钟惦棐先生开始倒霉，钟惦棐先生为价值所付出的代价和他在艰难中决不抛弃自己追求的生活准则，可以说基本确定了阿城整个儿的生命趋向。他从小废寝忘食地

读书，读书的目标就是做像父亲一样有用的人。有用也就是有本事，有本事也就是有价值。当然，等他真正懂事以后，所尝到的是一连串社会对他个人价值的压抑。文革中，他不可能成为风光的红卫兵，只能是灰头土脸的"黑五类"。该毕业分配的时候，别人可以有种种门路留在城里，他就只能下乡，而且连兵团这样的地方都不能去，只能插队。下乡后，别人又不靠自己的本事就早早地返城了，他自认为一身有用的东西却整整在农村泡了十年，好不容易弄回来了，还是个"另册"。在这整整的一个阶段中，他尝够了因为价值体现不了，在现实中没有人格、没有尊严的压抑。他自认为他的才能像初春雨后的笋尖那样要往外冒，但现实却处处在构成着对他的压抑。这种压抑当然只能磨砺他更执着的要顶起石板往上冒的爆发力。你越是不让我的才能得到发挥，我就拼死也要使自己的才能得到你的承认。

这种背景和自身的状况，当然都决定了阿城不可能成为道家。他对他的主体心智有足够的自信，当然就无法切断对象性目的和价值性目的的关系。他所受的教育和熏陶，和他自身的渴望，都在寻找可以体现自身的位置，他心理意向的目的指向当然是自己心态以外的对象。他无意于表面的功利，其实是为通过对这些表面之物的蔑视而达到更大的价值。

我体会，阿城是在得不到他想要得到的那些东西后，从道家的自我潇洒中找到了调节自我心态的自我安慰，但恰恰也就在找到这种自我安慰的同时，他找到了他适合于显示自身价值的途径。这种角色意味着：你们要体现自己的尊贵，我偏要强调"我和大家一样"，我就是普通人；你们要动辄立论，我偏要表现我说话含含糊糊，根本就不会立论；你们玩正经，我偏玩轻松；你们笑，我偏不笑；你们说文学神圣，我偏要随意调侃；你们把自己严严密密地包裹起来，我偏要把自己晾在光天化日之下……原来通过常规的方式不是敲不开那扇通往价值的大门吗，现在我根本就无意叩门，潇洒地拂袖而去不屑一顾。在这种角色的确定之中，他发现自己的价值恰恰又在得到别人的承认。他用无意追求价值观的态度，恰恰

就敲开了价值的大门。

阿城绝不是道家，但他确实根据他对道家的理解，而不断传达给我们关于道家的姿态。比如，他"性喜晚起，当关呼之不置"。比如，他时时静静地坐在那里，神态平和，静在那时候似乎已滤去了烟火气滤去了一切多余的喜怒哀乐。比如，他宣称他门上不挂锁，可以让一切愿意来者尽兴而来尽兴而去。比如，他可以听任别人在自己家里胡喝海吹，糟蹋得一蹋糊涂，他只是独坐一旁，任你们侃任你们折腾，半天也不插一句话。比如，他时时悠游不迫，不急不躁，当然"一箪食一瓢水也不改其乐"。比如，他因不锁门而终被偷盗，家里被偷得一塌糊涂，他仍可轻松地讥笑窃贼偷了《金瓶梅》里夹的存折而不偷《金瓶梅》，平静得像是叙述别人家事。

可惜，阿城在做这一切的时候，都有一个心外之物在牵扯着他。意向外投，必然就要导致需要张力的扩大，而需要张力的扩大，又必然带来紧张压迫状态的产生。于是，阿城真正能呆在家里的时间只能越来越少。有人说他是北京城里的一块闲云，不知每日每时飘到何时何地。这种飘荡，当然绝不是徜——投入影业公司，不断被各种非常具体的利益所牵制，在得到各种利益的同时也为各种利益而服务。在网络状结构中，他当然也就卷入了运转，想要停歇都无法停歇下来。在这样的状态中，越是聪明的阿城其实活得很累。他得到了多少又支付了多少呢？大约越是聪明的人，上帝就越是需要他付出比常人要多好几倍的艰辛。

10

如果把阿城身上的衣服一层一层脱掉，说到底，可以认为他其实完全是一种实用主义的生存行为，这种实用主义生存行为意味着在悟透种种衣服的价值后，充分利用这些衣服的价值，不排除一切机会，利用一切可以利用的东西，通过各种行为使用来在网络关系中体现自身价值，获

得比较好的生存境况。

可以作出这样一种阐释;这种角色的选择,是阿城苦苦求索了许久的结果。因为他明白,他面对的是非常严整,像大山一样压在他面前的中国文化。在这强大的文化背景面前,心智孱弱的人选择凉心遁世的生存方式。阿城的价值观使他只可能入世而不可能出世,他的家庭又给了他知识分子的清高,使他鄙视那种权力争斗中的价值体现。这种清高决定了他选择清高的方式而入世。但使用了清高的方式又为获得实惠,这种实惠又是实用化生存的一部分,是世俗透了的。人大约一生下来就陷入了这重重的矛盾与难以调谐之中。阿城自然是比我们更早更聪明地看透了这一切。在把这一切看得太透之后,他必然就要很实用地使用衣服。他看透了,中国人如果真要通过哪一种方式来进入哪一种境界,终究是怎么也活不好的。那么,不如哪一种方式都以境界作为幌子,作为自己的使用。把一种固定的境界变作一种活的使用。这种看得很透,当然又走在了尚处在迷津中的种种人的前头,于是他自然就要得意,自然就要更充分表达自己的心智的弹性,自然就要把本来很简单的人生说破。

那么,从另一种角度,是不是可以得出另一种阐释呢?这另一种角度意味着,我们现在再用道和禅的观念来界定阿城,是不是本身进入了一种荒谬呢?在二十世纪末,再来要求一个有心智的知识分子,像李叔同那样,是否就是真正的自由呢? 李叔同用平常心来要求自身抛掉一切俗念和一切身外之物,抛弃过程本身是不是不平常? 再说,如何叫守住本心呢?守住本心的同时是不是也是另一角度的压抑?那么,价值观从另一角度是不是也能变成平常心呢? 复杂的生活用任何一种立论,都可能被另一种立论所击败。从这一角度,那么能不能看作阿城恰恰是在对种种方式的理解和使用上找到了自由,找到了自然呢? 你可以认为他是穿上了一件可能本身不一定适合于他自身形态的衣服,但他恰恰就能很和谐地穿出效果,还能给人以表演,这是不是一种很优秀的现代状态?是不是他在使用这衣服的过程中,获得了自由,并慢慢这衣服就与他的形态融为

一体，而产生了价值呢？

最好我们能脱掉一切外在赋予的立论。回到现象本身。

从感官印象出发，阿城毕竟是太聪明了，难怪很多人都称他为“人精”。

从感官印象出发，阿城在行为使用上经常过于功利，功利得以致使人不舒服。

从感官印象出发，阿城的小说中可能做到色彩的恬淡，可能做到含蓄的情感流动，但真正难以有那种宁静的无人之境。

我想，阿城要是不充分展示他的聪明，大约就不会使人感觉到他的雕凿和做作，这样他自身也就真能给人感觉莫测高深。而接着我又想，当一个人有超凡的聪明后，不把它显示出来，大约也是件得不偿失的事情。展示出了聪明，不管副作用如何，总算可以确定聪明。要是压抑了它，又有多少人来感觉这聪明呢？接着我又想，阿城说到底当然还是我们之中的佼佼者，当我们还处在浑浑噩噩之中时，他靠着他的聪明和才智，已在我们之前先悟到了我们尚未悟到的东西。他靠他的聪明和才智，把他的文化蕴积变成了他的财富。他使用哪怕是借贷来的方式做人、作文，每一着每一步基本都做到了家，横的竖的线条都处理得有条不紊。更重要的是，在使用过程中，他自身经历过的那些沉重也充塞在了其中，于是他的作品就决不是那种仅是轻飘飘形式的合成。虽然缺少背景，仍然带给了我们沉甸甸的分量。

11

阿城现在身在与我们远隔重洋的美国洛杉矶。

他1986年受爱荷华写作中心聂华苓女士的邀请赴美，据说在赴美前，他有目的地在深圳影业公司搞了四部片子，已挣了一笔钱。出去后，

他曾回国一次。那是钟惦棐先生去世,他回来参与处理丧事。他带回一个大约是最好的音响,一摞一摞的激光唱片,其中卡拉斯的演唱足以把人整个儿地融化。后来他又仓促地回去,听说买了辆破车,租了一间公寓房,给人画广告、打工,很实际地挣钱。听说叼上了很有派头的烟斗,夜里也使用电脑打一些挣钱的文字,常常装作引经据典地推论,结果文章都做在骗你的手背上。还听说"美国之音"播放过他和台湾女作家李昂在爱荷华会面时的对话——

李昂说,阿城,你真是多才多艺呵,我听说你什么事情都能干,我不知道你究竟什么事情不能干呀。

阿城立即说,生孩子。

阿城总还是阿城。

去年终于读到国内刊物上刊登阿城从大洋彼岸寄回的新作。不足两千字的一个极短篇,像是用削失了的铅笔,在纸上极淡地勾出几张嘴脸,背景也是淡淡的,写一个极普通极普通的废品收购站,精巧又俏皮得时时有一些妙趣。但毕竟又觉得写得很小,令人感觉走在上海很细很细的弄堂里。今年又见到阿城作的一幅版画,就是他所说的,刀在木头上所走的痕迹。雕工很精,但刀走过的痕迹似也缺少吃在木头里的那种力。于是,不免就有些失落与空虚。我想,阿城在洛杉矶,当然时不时就可以开着他的车,去圣地亚哥海边看水看云,但大约很难再远距离准确地把握生活在中国的普通人的行为状态。他的才智、他的结构能力当然不会褪化,但从结构里大约很难再有既沉重又是淡淡的幽邃弥漫出来。

在我的感觉中,阿城似乎就不该坐在灯火阑珊之中。我当然和阿城的各种朋友一样,还是留恋着德胜门内大街那所老屋。屋里的灯光很暗很黄,冬天的深夜,北风在窗外的马路上把树枝吹得啪嗒啪嗒地响。

一个人离开了这块沉重的土地,身上那种沉甸甸的东西是不是会在灯火阑珊之中慢慢地融化为水呢?

12

我一直想真正接近阿城。

但经过种种努力之后，我终于发觉越努力就越是陷于交叉复杂的矛盾。这时我才终于明白，接近阿城，其实是不可能的，接近任何一个真实的人，其实都不可能。

所以，所有力图接近的企图，其实都不过是围着这意象中的形态转圈，对他的外部不断地进行扫视而已。

1990年10月初稿　1990年年末二稿重写于北京

张承志记

1

在中国新时期文学史中，张承志无疑极鲜明地扮演了属于自己的角色。在十多年的潮涨潮落中，他是少数始终坚持自己鲜明个性的小说家之一。个性，意味着他的作品完全是他赤裸裸情感的燃烧；意味着他的语言，完全是他对自己理想的赤诚膜拜；意味着他的艺术，完全是对自身及真实处境的真挚内省。当然，也意味着极端的偏激。

在张承志与他的作品之间，没有一个叙述者。

读张承志的小说，令人想起很稠很稠，半凝固的，鼓着暗红色气泡，一堆一堆向前涌动的岩浆；想起夏日裹挟着泥沙，焦躁地反复鼓荡着漩涡的浑浊的河水。没有一泻千里的奔腾，只有沉重的郁结的涌动。张承志小说的基调，是一种介于暗黄与酱红之间的颜色。没有疯狂的像爆炸一般喷溅出来的金黄，也没有像火焰一般跳荡的朱红。在得不到充分燃烧的暗黄与酱红之间，偶尔有绿，是那种缓缓熔开的，灼人眼目的绿的膏浆。

张承志写小说，不像是用笔，而像是用刀在那里刻凿。他的稿纸上，到处是被坚硬的笔尖拉破的痕迹。那些痕迹，就像一道道割破的、流血的

伤口。

许多人因此而不喜欢张承志。因为张承志的作品中找不到正常而明亮的阳光。因为张承志习惯于把一切的一切都推向极致。

2

张承志写过一份这样的简历：

> 张承志，原籍山东济南，回族，1948年秋生于北京。曾在内蒙牧区插队，放牧四年，后来又长期从事中亚、新疆、甘宁青回族区的历史宗教考古调查。所创作的文学作品多以上述三块大陆为倚托。
>
> 喜爱骑马、孤身长旅、学习民族语言和民谣。迷醉于北方诸族底层大众的坚忍不屈。信仰伊斯兰教。崇拜为保卫内心世界而不惜殉命的回族气质。

据张承志说，他儿时曾有一个回族的名字，叫赛义德。这是一个波斯语词，这个名字能证明他是一个圣裔。“赛”的名词，在波斯语原意中有“荣耀的圣裔”，出身名门望族的意思。

传教，这对普通中国人来说，是一个很难理解的事实。中国的穆斯林多是十二世纪成吉思汗西征时迁徙而来。在历史长河中，他们在汉文明的大海中离聚浮沉，散居着默默地一代又一代地移植，在封闭状态下坚持着自己的信仰。张承志说，儿时给他烙印最深的，就是他外祖母长久地跪在墙前冰冷坚硬的水泥地上，长久坚忍地独自一人默诵的背影。那时候，在那个拥挤、狭窄的胡同深处，外祖母下雨的时候总要烙饼。外祖母烙饼烧的是锯末，锯末火又柔又低，黑灰边上低燃着一圈蓝蓝的小火苗。外祖母用一把令箭般的铁条铲，翻饼的时候总是那么专注。雨在屋檐下飘得又细又密，檐下的水洼里鼓着一串又一串的水泡，那种微微的火吹着面饼的香味儿便扑满了小院。锯末火烙出的饼其实没一丁点油，咬干

硬的边时挺费牙。外祖母说，这么撕着嚼着我烙的饼，孩子的牙齿就变得雪白漂亮。

还有，就是胡同深处、学校操场上，因为蜻蜓、弹弓，或者一张香烟盒三角的争斗而带来的那种“小回回，奸又奸，拿根猪尾巴往家颠”的恶毒歌谣。在张承志的记忆中，他儿时居住的那条胡同，经常是那样的泥泞和潮湿。张承志说，正是在这样的胡同里的生活，使他的性格变得既凶蛮又羞涩，既怯弱又自尊。

3

张承志从1978年开始写小说。1978年，张承志整30岁。

1978年是中国新时期文学从灰茫茫的废墟上真正起步的开端，1978年的小说多对伤痕的简单化记录，多浮于表面的呻吟与眼泪。1978年张承志一迈进文学创作的门槛，就充分显示了他的与众不同。他的写作，并非为一个流行的政治观念进行文学阐述，并非为杜撰一个虚张声势的故事并为之添加佐料。他的写作，从一开始就为了内心淤积得无法排遣的情感的迸发。情感成为决定作品灵魂的主宰，写作就成为情感迸发的纪录。

张承志第一篇小说《骑手为什么歌唱母亲》，完全是一首真挚地歌唱母亲的抒情诗。这篇习作中严格说还没有什么更深的蕴涵，一切都浅陋无遗。但这里可贵的是涌动着的那种不可遏制的滚烫的激情，结构完全被激情的冲撞所左右。这篇作品中基本没有诞生那种艺术的意味，但作为开端，它仍然具有非常重要的价值。它意味着，张承志的写作，一开始就是为自己，写作是为自身欲望宣泄的需要，而不是为了媚俗。它意味着，他所创作的这样的作品，实际本身就是从他体内生长的充满想象和欲望的器官，它的生长，伴随的是痛苦还有梦境。

4

有人归纳张承志的性格特征为:“任情,任性,还有任真的狂热。”张承志自己则称自己有“一双男儿的膝盖,一副倔强的性格,和满心不怕挫折的骄傲”。

张承志往往给人一种刚硬的外表:一米八的个子,宽额浓眉,脸部的线条总是绷得很紧。平日沉默多于言谈,穿衣服总像怕热似的敞着领口,喝烈性的酒和吸用报纸卷的很呛人的莫合烟。不喝多酒时轻易不笑,生气时会把手上的骨节捏得咯咯作响,暴怒起来会凶恶地乱吼乱骂。他能拉下脸毫不客气地把专程从外地赶来邀稿的编辑轰出家门,他能当着朋友的面毫无控制地对妻子和母亲暴跳如雷。他一年大约最多只能在家里呆三分之一的时间,闷了,憋不住了,就像一头关在笼里焦躁不宁的困兽。妻子、母亲都已习惯于他的突然暴怒和突然出走。他急急地离开都市,就急急地钻进穷山僻壤。在那种黄泥小屋里,喝酒可以从下午一直喝到半夜,然后天天睡到日上三竿。

一位女编辑说:“如今那么多人都在那里装男子,装来装去,还数他最像。”

有一段时间,他曾经迷上过摄影。但照片拍出来,清晰度总是不够。按李江树的说法,是现场激动,心跳手抖,没有实焦。

他坐在那里,挑起眉毛冷冷地看着你,那目光里经常有高傲有冷淡也有嘲讽。他说他的骄傲是因为母亲给了他一腔异于别人的血。他说还在高中一年级入团时,团支部的鉴定就说他思想方法偏激。他说他的步伐与生活之间,有着明显的不合拍,他视真正的异端为骄傲。

张承志习惯于在午夜将临的宁寂中,独自一人什么事也不做,只是抽着烟凝望被夜幕染得漆黑的窗。依他的说法,这是等待拂来的风和潜

来的潮,等待着眼前出现幻视,等待心境潜入一片丰富的暗晕。在张承志的性格之中,其实还有另一方面:他1971年作为第一批工农兵大学生进北京大学,1975年毕业于北京大学历史系。1978年他竭尽全力考研究生,刚开始的目的就是“不让别人因为工农兵大学生而瞧不起咱”。考上翁独健先生的研究生后,他边读书边做论文边啃日语,每天一般都只有五六个小时的睡眠,目的是读完研究生出国,完成一个正常的全部求学过程。完成这一切,他一共花了十五年。十五年,其实就为一个真正学者的称号。

也许就因为他是一个贫困的回族的后代,也许就因为他的记忆中永远也赶不走那护城河沿低矮的棚户小屋里的童年。

张承志的好沉默,其实是他渐渐学会了沉默——一切都不要说,一切都不能说。张承志每写完一篇作品,其实都渴望着被理解。他说,在他的写作经历中,真正使他感动得不能自制的,其实只有一件事。那就是《北方的河》发表后,上海华东师范大学中文系寄给他的二十四份评论作业。这些评论其实非常稚嫩,他的动情的感动,其实只为得到了一份尊重。

因为他感到他的自尊心每天都在受到伤害。他说,他受不了被人一语道破将来,他宁肯被今天的雾包着。他说,他爱世人,正因为爱得一往情深,所以痛苦,痛苦得不能自拔。他说,外面的黑夜目不转睛地和我对峙,因此我需要一个活鲜鲜而且是姣美的生命支撑自己。他说,日本歌手冈林信康有一首自传体的歌叫《Mr.O的巴拉特》,当众表白他的“背人儿女”之情。这种心情我现在也体会得越来越多了。有时好不容易和一些朋友聚在一起,我自己的心情中有一种意识,觉得这群人里最不成熟、最孩子气、最需要别人帮助的是我。但是聊着聊着我感觉到,原来他们居然把我当成一个准则、一个楷模、甚至一个英雄来盯着!我会马上变得心情沉重而且不高兴了……

他其实有一颗敏感而且又是脆弱的心。

他说："我喜爱的形象是一个荷戟的战士，寻求表现和报答，寻求能够支撑自己的美好，寻求连我自己也弄不清是什么的一个辉煌的终止。"长久萦绕着他的，是纪念苏联卫国战争的一尊雕塑：一个披斗篷、握长剑，屹立在那里，把一个小女孩紧搂在肩头的红军战士。我体会到，他的刚硬，其实是他需要用刚硬来卫护住他脆弱的内心。这也可以说：他的刚硬是因为他需要刚硬。他渴望自己成为一个屹立在黑夜寒风中的战士，他需要卫护住的那个女孩，其实就是他自己。

5

张承志真正开始有艺术意味的作品，其实是《绿夜》。《绿夜》的题意其实并不新鲜——一个寻觅回忆的故事。结构中的三个层次：先是记忆中那种明净的美，然后是被褪去如梦的轻纱之后那种痛苦的怅惘，最后再走出这种怅惘，重新肯定回忆的价值。其中有一个暗夜中被染上了淡淡的绿的光晕的灯光意象，也令人想起那首著名的歌曲《灯光》和让自己的心变成火把的丹柯。但张承志在这篇作品中成功地把自己浓重满盈的情绪变换成了色彩，并使用这种色彩，凝聚成一个涌动着本意和顽强血性的，有了艺术意味的结构。这是一个具质感的艺术形体的诞生，夜色浸润过的那种浓郁、苦涩，又带一些忧郁的绿，柔化了原始的情感的力与躁闹，满篇的这样动人心弦的绿，组成着不可思议的和谐。全部的力都在这绿背后涌动，它们变成无数涌动着的绿的曲线，构成着这个形体自身的节奏与旋律。《绿夜》在张承志的艺术创作道路上，其意义是不言而喻的。据张承志回忆，写作《绿夜》，是他别离内蒙草原十年后重归草原掀起的"前所未有的激动大潮"的结果。"当初我只感觉宁死也要为这场激动写下一些为了自己的文字，刚开始捏着笔手发抖心狂跳枯坐半日一字不得，后来我只感觉到那种纯洁得使自己几乎想哭的滋味。"

张承志称《绿夜》是一片从天而降的绿羽毛。"那时的我有什么基础呢?只有几篇中学生作文般的破烂习作!我和蒙古草原十几年的难舍难分的感情成就了我,使我接住了这片从天而降的绿羽毛。"《绿夜》使他找寻到了自己可能在文学中占据的位置。《绿夜》使他的笔成了在他指间跳动的"神弓",也可以说,《绿夜》使他从一个爱好文学的青年变成了一个艺术家。

《绿夜》写作于1981年9月。1981年是张承志小说创作的第一个高峰期。《绿夜》以后,张承志紧接着创作了《黑骏马》。《黑骏马》基本是《绿夜》构思基础上的发展。一个带苦涩的爱情故事,配上那首《钢嘎·哈拉》的旋律。这个作品的基调还是选择了绿:那种梦境里的青绿迷蒙。张承志说,他当时通过这个作品,想描写深深地感动过他的一些平凡的女性的人生,在结构上想使用《钢嘎·哈拉》的结构,使每节歌词与小说呼应并用歌词控制内容和节奏。这种结构的努力其实是不成功的,因为那首古歌的特点是周而复始,反复重复两句,这种结构反而限制了情感流泻的自由。《黑骏马》就整体的艺术表达而言,其实远不如《绿夜》。但张承志在这么个爱情故事中,以他的情感幻化出的色彩,涂抹出了诗意,涂抹出了丰厚还有浑重。那种浓郁的伤感像水一样在古歌的结构中弥漫与冲撞,是它所构成的那种生命色彩本身的丰富与细腻一下赢得了众多的读者。

《黑骏马》以后,张承志又创作了《大坂》。这是一个篇幅在万字左右的短篇。在这个短篇中,张承志出色地组织了三个层次的交叉:近景是顶着酷暑,在一个饶舌的瘸腿老汉陪伴下不断攀登青灰色大坂的"他";中景是那道明亮耀眼的冰岭背后正因流产而大出血的"他"妻子;远景则是那个在刺目的阳光下在沙堆里爬动的精光赤裸的孩子。在这个短篇中,张承志把《黑骏马》中使用的抒情叙述的长句改成了很简洁的短句白描,叙述由密变疏,使作品基调如秋后光洁的树林,泛着一种清朗的铁青色。这个作品的出神入化之处,是那个被阳光染成古铜色具雕塑感的

孩子。这孩子既是那个已夭亡了的生命,又是胜利的小精灵的象征。张承志完成的对这孩子意象的聚焦,使这孩子变成结构之中活跃着的因素。它飞翔于色彩和叙述之上,它的翅膀的振动,构成了艺术的回旋。

《大坂》写作于1982年9月。写完《大坂》之后,张承志其实已经积累了足够的自信。

6

许多人称张承志是偏执的理想主义者。

张承志似乎一直生活在他自己的过去。没有现在,只有过去。过去,在他的记忆之中,刚开始是“衣衫被风吹得从两臂后面飘起”,在胡同里疯跑的童年;是“上小学迷上了图画,上中学爱上了唱歌,在少年合唱队唱低音部”。接着是文化革命,是红卫兵创始人之一,曾沿红军走过的路长征串连,所用的旗帜曾成为革命博物馆的收藏。再接着是写了血书到内蒙插队,唱着青春的长调古歌,骑马驰骋在零下四十度的风雪之中……停留在过去,是因为只有过去了的东西才能进入记忆。过去了的一旦进入记忆,在一种反复的咀嚼之中就会闪烁出虚幻的五彩光辉。价值其实不在过去本身,而在这种富于意味的咀嚼之中。其实现在一旦经过这种咀嚼,也会进入记忆成为过去。张承志不断地对过去进行怀恋,其实是通过咀嚼的记忆,需要一个长长的梦境的滋润。因为在梦境里有美,有辉煌,还有高贵。

张承志的梦境离不开两个极富象征性的意象,一个是骏马,一个是大坂。这两个意象都连结着英雄:骏马是英雄的坐骑,大坂白雪皑皑地耸立在那里,是英雄所要征服的目标。关于马,首先是那匹浑身漆黑,黑得如烟似墨的钢嘎·哈拉;然后是那匹皮毛光滑得像金缎一样的黄骠马希腊,是那匹银闪闪雄壮的大白马亚干。而大坂,则总是耸立在雪线之上、

山顶嵌着二十公里的冰川，雪白的冰粒在阳光下幻着美丽的虹彩。骏马与大坂结合在一起，当然是一条英雄（或者说是勇士）的道路。在张承志的梦境中，经常感到大坂正在肃穆地靠近过来，冰冻的空气透明地刀割般地掠过身边，鞍下的马背在汗涔涔吃力地一耸一耸。而更多的时候，大坂则就在远方，他正向着那方向，恣意地纵着骏马在银妆素裹的雪原上驰骋。八面来风，背景是一片纯净的雪白，雪浪和雪雾在溅扬而起。骏马的鬃毛上同时闪烁着白雪和太阳的光芒……

这种幻象在张承志内心深处一次次繁衍，其实是它们在构成着那个活鲜鲜姣美的生命。张承志沉浸在这种虹霓之中，一方面是为保证自己对自己生命高贵的感受，保证自己灵魂中永远掀着那种火热的风；一方面是为把自己感受的那种辉煌传达给别人，让别人也能体会到他的高贵。更重要的，他则是要以他所感受到的这种高贵与外界的污浊相抗衡，让卑俗在他用围溶化，使他的灵魂不再受到侵蚀。这一切尽管尽是如烟似雾的虚幻。

从这种意义说，张承志的意志其实就是这种虚幻的产物，虚幻的缠绕构成了对他的精神麻痹，他越来越屈服于虚幻的勾引，实际也就越来越深地陷进了对自己的自恋。他其实是通过自恋，在吸吮那种内在的精神财富，在组织着对他自身的卫护。

7

1983年，张承志在积累了足够的自信之后，创作了《北方的河》。这部中篇小说使用第三人称与第一人称的交叉叙述，张承志创作这部作品的意图，是为完成对自己过去了的十多年价值的表达。他找到了河的象征的那种力度，一进入创作马上沉浸在对自己自恋的狂热之中。他自己说，进入这部作品时，“只觉得手发抖心在狂跳”，“我只想借着几条河

乱喊一通”，“我觉得自己像切开了自己的血管，直至小说发表了很久很久以后，我还觉得自己的血在流。这样的流血使我觉得自己衰弱了。这样的流血也使我逐渐滋生着我的骄傲。”

这篇作品的现实叙述部分，无异只在一个很浅薄的层面上滑动，表达得局促、焦躁，而且肤浅。在现实叙述的背后，张承志用堆置起来的，既浓烈又厚重的色彩涂抹着那条河，使它带着斑斓色彩在结构中发出凝重的喧嚣。河在这里代表着张承志生命中那种足以示人的燃烧。张承志把他那些燃烧的情感，长久积淤的压抑，一古脑儿全堆给了本来应该流泻起来，喷溅出雪白的泡沫和浪花的河，使河的意象难以承受那么沉重的负荷而沉重地喘息着，极笨重地涌动。张承志称，这部作品的写作，使他找到了属于他自己的表现主义。这种表现，其实是对一种情感化色彩表达的痴迷。这部作品的写作，实际是一次次往上不顾一切地涂抹色彩的结果。张承志得意于这种色彩涂抹的浓重满盈。但浓重满盈色彩的无节制堆砌，使作品变成了夏日彤云满布的天空，云层压得极厚，色彩的亮度极低，调子沉闷。在很沉闷晦涩的云层下边，那河成了堆在那里沉甸甸的一片。

这部作品对于张承志的价值，是进一步尝试了用色彩来表达和展现自我的可能性，好比是在一块调色板上试验了一种复杂的调色效果。而这种调色的试验，又使他很好地完成了自己的生命节拍对于作品的移植。尽管过重的情感负荷导致过重的色彩堆砌反而损害了这部作品的艺术表达，但它对于张承志创作的发展仍然是重要的。张承志称这部作品在当时只不过是找到了一个好的结构。这种结构，当然意味着对他自己生命的语言的寻找。通过这种别人不可能感觉的实验，他至少朦朦胧胧地搞清了自己的生命与色彩、构图、色调之间的关系。

8

写完《北方的河》，张承志以日本交流基金“特定地域研究计划合作人及东洋文库外国人研究员”的身份，去日本作为期一年的中北亚历史研究。这一年，张承志整个儿泡在客居他乡的孤独之中。此时，《北方的河》在国内批评界招致一片指责，张承志在日本则一直是连绵不断的疯疯癫癫的失眠，在深夜霓虹灯不知疲倦的闪烁中，陪伴他的失眠的只有寂寞还有烧酒。在这种孤独中，他迷上了梵高，还有著名的日本歌手冈林信康。梵高和冈林，其实形态极不相同，但在张承志的感觉里，他们分明又和谐地结合在了一起。他从他们那儿看到的，是冲决了理性的狂热，是疯狂地旋转的带着喘息的宣泄，还有那扭曲着、超常态地跳着的黑色的火焰。梵高和冈林从两个不同的角度震撼了张承志，他只感觉有一个精灵在静静地向他走来，在指引着他的升华。

1984年，张承志回国后立即带着一腔激情，投入新的创作。1984和1985，是他创作的第二阶段，也是他创作的黄金季节。这一阶段，他的重要作品是《残月》、《晚潮》、《九座宫殿》和《黄泥小屋》。

我们不妨把《绿夜》、《黑骏马》和《北方的河》看作他艺术生涯的真正起步，和中国许多小说家的起步一样，张承志的起步亦得益于俄罗斯文学中那种温热的抒情氛围。在第一阶段他的创作中，还较多地留在对大众的表层社会现实的肤浅的简单描述，较多满足于那种温厚的脉脉含情的抒情。进入到第二阶段，个人视角成为决定一切的因素，小说作为一定长度的叙述，已完全成为一个被个人视角强烈观照的结构的营构。在这样的结构中，意义决定于构图、技法和对色彩的处理。张承志这一阶段的创作，因为对梵高的狂热崇拜，每一篇小说其实都是对一幅具体的梵高式绘画进行文学叙述。

在《残月》的构图中，张承志选择了暗蓝的基调。张承志告诉过我，《残月》的创作围绕一个基本意象而展开，这基本意象就是宁静地蹲在荒凉寂静的苍穹中，四周围合着黑幢幢山影的一座神秘的夜寺。他告诉我这些时，那幅他自己创作的不算很成熟的寺顶有青铜月牙的油画就挂在他桌旁的墙上。这篇小说的表面叙述就是一个虔诚的老教徒在一次赴晚祷途中的思绪流动。按张承志自己的想法，这种思绪的描述表现在画面上，就是那夜暗中黑黝黝静息的大山浮着的片片淡亮。这个结构中，张承志一直把握着这种静静中缓缓地流动的节奏，而这种流动最终是为衬托夜寺中那明亮欲流的灯光的出现。这个作品的意义，就在老人眼中那从寺门中泻出的那明亮欲流的鲜黄色灯光，在灯光喷涌下，满寺是一种壮丽的辉煌。与《残月》比，《晚潮》的画面就更为朦胧。张承志选择夜暗到来之前的那种暗绿色，那种暮色浸染着草浪的涌动，那种在暗绿色的草浪和暗绿色的暮色中飘浮的半透明的、乳白色的烟雾。这里叙述一个挖砂劳累了一天的汉子回家，张承志抓住的是在草浪和暮色中家的温暖这个意象，这草浪和暮色深处蛰伏的家显然也是这草浪和暮色中闪烁的一星桔黄色的灯火。张承志在这里只提炼出三个充分艺术化的剪影：在暮色中匆匆回家的汉子，在灶火前颤巍巍忙碌的母亲，和母子俩面对夜暗宁静的默坐。这三者，重心在这母子俩默坐的意境上，前两个剪影，也是为这第三个剪影的出现而作的铺垫。最终，这星微弱的光隐入夜暗，笼罩我们的就只有那一片汹涌而来的晚潮。《九座宫殿》的结构又更为复杂一些。它使用了在烈日下侍弄庄稼的韩三十八和顶着烈日进沙漠去寻找九座宫殿结果失败而归的考古队“蓬头发”两个人物的交叉，交叉点是因为庄稼汉韩三十八年轻时也曾进沙漠三天三夜寻找过九座宫殿。这篇作品的画面，是毒日头下曝扬着红土尘末的那片干旱的红胶土地，土地的远处衬托着波浪般的白色沙丘，沙丘上晃晃闪闪地升着地气。那传说中蓝琉璃的九座宫殿其实只在这幅画面的蕴含之中，它似一片干净的乐土，只在那里闪烁却永远无法真正接近。对于韩三十八和“蓬头发”，

它意味着不同的理想,不同的理想含义的交叉,拓展了它的象征内涵。

这一阶段张承志的巅峰之作,无疑是《黄泥小屋》。《黄泥小屋》用三万多字的篇幅,写了五个人物。按张承志自己的解释,黄泥小屋是浊世中的一块净土。他想借一块黄土写人可能有的几种境遇,人物命运的排列看起来是平行的,实际却形成一种结构的递进,结尾处完成一个梵高式《吃土豆的人》的画面。在这篇作品中,张承志先一个一个刻凿那些黄土背景下衣衫褴褛的庄稼汉的形态,一个一个都在一种静态中,像雕像似的被那种重重的气氛压着。像是冥冥之中的那种力在不断挤压着这些人物,把他们不同的生存状态挤压在一个空间里。作品从开始一直把握着这种压抑的调子,但到结尾处,火光点起来,笔力居然奇迹般地一下子较为了明亮,把五个人盘坐在一起吃洋芋的那幅画面映成透亮。这种亮和前面一直把握着的暗形成强烈的对比。这种对比令人激动。好比阳光终于透进了浓重满盈的色彩。阳光的送入,使浓郁的色彩一下子产生了丰富的层次。张承志自己也沉浸在成功的喜悦之中,他觉得一方方美好的油彩都开始从黑暗中凸现出来。此时他开始意识到要用属于自己的色彩完成属于他自己的母题系统,用这个严格挑剔过真正属于他自己的系统组织一个他自己的宇宙。

9

在我的印象中,最早认识的张承志就剪着那种很短的学生头,后脑勺总有几根头发很硬地竖在那儿,衣服总好像是褪了颜色的那种,因为很小而紧紧地包在身上。从日本访问学者回来,他穿上了质地很好的西装,变成了满头的卷发,使本来很宽的脸变得很小。再以后,他又不再留头发,一直是那种剪得看得见头皮的板寸,使根根短发都竖在那儿。

他只要坐在那里,就会一根接一根地用废报纸卷那种莫合烟,使满

屋都弥漫着呛人的烟气。他不光拼命地吸烟而且拼命地喝酒，在我的印象中，他招待客人经常不用茶而用酒，用果酒和白兰地配制的是当做饮料的，真正地喝则要够劲儿的烈酒。他爱使用“够劲儿”这样的字眼，好朋友在一起聚会就放开来喝，喝多了就醉得像个孩子。

在搬进海军大院之前，他一直住在北京三里屯。那时候，他住在南三里屯，我住在北三里屯，仅相隔一条马路。他家住在一栋破旧的“筒子楼”的三楼，楼下有几根枯萎的树，还有小工厂的噪音。那是里外套着的两间斗室，外屋住他母亲，里屋除了床、桌子和柜子，几乎再没什么空间。那时候，他家那扇破旧的门上总是贴着因老母有病谢绝来客的告示。张承志有时躲在屋里，他母亲就帮助在门口谢客。我记忆中有一次，敲门，他母亲回答说他不在家，我刚刚下楼，他就急急地从楼上追了下来，他说，他不知道是我，一脸的局促不安。

后来，我有了儿子，他也有了女儿。他女儿取名叫“法临婧”，很怪的一个名字。据他说，这是一个回族姓，他母亲的姓。三里屯有一个很小的卫生所，孩子打免疫针或者有病有灾的时候，我们常常在那里见面。张承志最爱的人，首先是他母亲，其次就是他女儿。据他说，他女儿降生才第八天，得了鹅口疮，他双手捧着她到卫生所。那是冬夜，天很冷，他说，他捧着她，有生以来第一次感到自己的生命是绝对次要的。他说，那天晚上女儿在他手里，就好像一片轻轻的羽毛。他说，那天晚上他几次忍着没对卫生所那个冷淡的医生无礼。他说，那天晚上他小心地亲吻着女儿，用肩膀、胸脯和脸给女儿挡着风。他说，那天晚上他想到的是一定要给女儿最好的教育和最好的一切。住在三里屯的那时候，他女儿还小，从幼儿园回来，嚼着字母饼干满地奔跑的时候，也就是张承志最具乐趣的时候。他说，那时候他最愉快的时候，就是满怀兴趣地呆望着女儿把一切搞得乱糟糟的时候。从他的眼神里，我看到的是一种深深的爱。

张承志实在是一个很珍视感情的人。

10

张承志第三阶段的创作，其实是由《GRAFFITI——胡涂乱抹》开始的。《胡涂乱抹》写作于1985年6月。据张承志自己说，写作《胡涂乱抹》那天，“我母亲已经病到不知是第三天还是第五天了，我万事缠身可是只能白白耽误着，文坛一片恶心恶臭，朋友们纷纷远离开我。连二十年没见过面的一个什么小学幼儿园的同班也放话说我太犯傻啦不理穷哥们啦。我窜上街给我母亲买不回来半斤肉，贫民窟外面小工厂的噪音震得人要抽疯。那天下午我下了个决心：不管什么反正我今天要写他妈的一顿。我拉过纸就写，后来一边喝酒一边写，写到一半时我心里好像闪过了一个暗示：我已经是个有经验的写手了，我知道这是一篇硬货。写到末尾时我又把开头改了几笔，说心里话不怕你笑话我当时有点怕自己突然脑溢血完了蛋，我多少暗暗绷了一股劲想坚持住。这样，到傍晚胡乱涂抹完了，我获得了又一次变化，但我更多的是经历了一场和自杀差不多的体验。”

张承志自己非常重视《胡涂乱抹》。他说，在他的创作经历中，一共曾体验过两次强烈震撼的感情的形式的冲动。一次是别离内蒙草原十年后重归草原写《绿夜》，另一次就是这一天下午一口气写完《胡涂乱抹》。他认为，他只经历过这两次真正的形式变化。每一次形式变化，都是伴随着感情冲动而诞生的。

这篇作品其实排斥了小说的故事因素，只剩下激昂的情感宣泄。作品的基本因素只有垂危的母亲和面对母亲的感情冲动的歌手。母亲、歌手面对着阴暗的恶劣的环境，作为引申的象征则是绿色的草原和一寸寸向草原逼近的枯焦的沙漠。这里使用了许多张承志过去使用过的道具。但这些都不主要，有价值的是扔掉了一切构图，冲破了一切构思的局限，

直接面向自己任性任情的宣泄。这种淋漓尽致的是他生命的流的直接喷泻。不再考虑去显示自己的色调，不再考虑色彩与色彩之间的调谐，甚至于不再考虑节奏，只任激昂的情绪不顾一切地喷泻。一泻而就本身就形成了结构，其中的曲折起伏之处全是那种喷溅的水花。

我体会，《胡涂乱抹》作为张承志第三个阶段创作的开端，就艺术性而言，其实远不如他第二阶段一些作品那么成熟。但正是这篇在偶然间迸发出来的《胡涂乱抹》，却使他冲出了他多年来所要追求的那么一种框架的束缚，使他获得了真正意义上创作的自由。这种自由，意味着不再被前人或者大师的阴影所笼罩，不管他是早期影响过他的艾特玛托夫还是后来他狂热崇拜的梵高。也意味着不再承认任何现成成规的创作模式。可以这样说，《胡涂乱抹》才使张承志成为了一名真正唱自己的歌的写手。

《胡涂乱抹》之后，张承志花了整整一年多的时间，竭尽全力写作他的《金牧场》。《金牧场》的构思，其实只有一个找家的简单题意。找家，找那块理想中的黄金牧地，因为找家而迁徙不止。除了这题意，牵引他的，就是那种疯狂的色彩效果。他想表现"那种鲜黄和橙红的火球在滚滚疾行的蓝天中的闪烁，表现那种在梦一般的鲜红、蔚蓝、铅黑的战栗的火苗中光彩夺目的燃烧，表现那种火焰在明媚的阳光下变幻出的波澜层叠的生命。"为写好这部作品，张承志把一切技术性的考虑都一古脑儿扔在脑后，只留下他自身彻底自由的倾泻。他要倾泻出他所感受、所感动、所追求、所痛苦的一切，让这一切变成各自浓郁的色彩，组织成一个绚丽、辉煌的调色盘。

这是一个张承志真正用他的血浇灌出来的金牧场。读这部作品，我始终感觉有一种力量在催促着我，使我无法抗拒它对我的诱惑。这部作品中，读不到关于小说艺术的任何技术性的提示，但我却又始终被它所感动，被他所紧紧缠绕着。在这里，我先读到那种一泻千里的热血，然后就是这种热血喷泻出的刺目的那种活生生生命的原色。张承志在这里，

把自己一切的一切,光明的,阴暗的,欢乐的,忧伤的,刚强的,柔弱的,全都剥光了赤裸裸地展示出来,中间没有任何间隔。这里实际没有新与旧,没有过去和现在的区分,只有一个透明的心灵,只有一片不可遏止的明艳而灼人的烈火,烈火的红焰中埋藏着蓝黑色的理性。这是一部不能以一般的规则进行解读的作品。它是一个艺术家活生生的淋漓尽致的心灵体验的精彩记录,它是一片庄严、绚丽的,使每个人都能激动得升华的心路历程。它的价值,决不是那种浅薄的技术价值所能衡定的。也许,因为我的心灵过于脆弱的缘故,读这部作品,我只觉得自始至终有一股浩荡的长气在紧逼着我,逼得我感觉喘不过气来,逼到最后,我只感到恐惧。张承志圆睁着的双眼和他那激动得无法自制的灵魂似乎一直在萦绕着我,于是我心中的火焰似乎也被它所点燃,我的生命也似乎变成了烈焰一片。

《金牧场》后,张承志又写了一部中篇《黑山羊谣》。据张承志自己说,这部作品,他还要写一个金黄得比金子更纯洁的草地牧场,写一个生命的感知和一个醒悟生命秘密的痛楚体会。但我感觉似乎气已在《金牧场》中泄尽,剩下的只有虚弱和衰弱。张承志要把这部小说写成诗,他选择一个寒冬飘雪的夜晚,面对孤独的自己,对灵魂进行拷问。但我感觉已不再是急流直下三千丈那种流畅,意象与意象在那里碰撞已感觉发涩。在那些诗的后面,已只有那黑黝黝没有月光,在黑暗中只听到涛声看不到海浪涌动的海面。海面上空空的,张承志好像已离开这黑暗的海面,已离我而去了。

11

张承志做人容不得一点卑琐和虚伪,他的创作也容不得一丝污浊一丝浅薄。

张承志曾这样形容他自己走上文学道路的方式:“一个放羊小孩,因为忍受不住心里的冲动,他朝着一座神秘的高高铁门掷出了手里的羊鞭。铁门隆隆开启,小孩走了进去,而眼前绵延着炎热的沙漠、冰封的雪山和丛生的荆棘。小孩害怕了,但铁门早已闭拢。他只能迟疑举步,走上崎岖的小径。他走着,想起自己那一小群羊和温暖的家,眼里涌出了泪。”

张承志走向文学,是因为从一开始就感觉到文学神圣。他一提起笔,就给自己制定了“为人民”的标尺。这里的“人民”,指的是那些在他的人生中感动过他,曾给予他美的那些底层的普通人。张承志的创作,一开始只不过要把他在这些人身上感受到的美倾诉出来,使社会受到美的感染,使自身也变得日趋美好。所以,一开始他的作品,基本上是对怀念的传达,那里有真挚,有温柔,更多是抑制不住的情思。

后来,张承志把对别人的怀念转向了对自己的思考。在黑暗中面对窗棂上的星光,在涌来的夜潮中,把自己活生生的一切都扔进作品。他不顾一切地显示和外化自己的灵魂。这种对自己的表现,是通过两个方面来完成的。一方面是苦苦地对自己的一切进行追问,竭尽全力要找寻种种虚像后面的本质。另一方面是通过下乡进山,到穷乡僻壤,挑选最够味的酷烈偏远之地,在底层人中拼命感受,让感受成为他本身的一部分,充斥他甚至消灭他,然后再写出这过程后面的他自己。这时,写作就完全成了对他自己的“放血”。

再后来,张承志的写作则又成了对宗教本身的狂热追求。此时,他已被宗教理想彻底压倒,觉得自己个人在这伟大的理想面前显得非常渺小。他不再耐心于对一些细部的姣好的追寻。庄严的宗教理想就像能烧熔一切的太阳,他只想把自己投入进去,变成这理想的一部分。这时他的写作,也就变成了一种虔诚的礼拜的记录,他就成了那个奔向金光耀眼的太阳,奔向那纯洁的火焰的纯真的孩子。慢慢地,火焰遮掩了一切,就只剩下亮亮的一片光明。

张承志所写作的小说，依我的感觉，刚开始是绿得让人难以置信的山坡一片一片地朝你迎面浮过来，又默默地退开去；是太阳的光点在嫩绿的阳坡上闪烁着明亮温柔的一片；是那种明艳的鲜绿上浓得像要坠下来的雪白云团疾驶着，马蹄无声地在一片片浴着阳光的绿草上划过。

这种明亮的鹅绿中，后来渐渐有了蓝色的忧郁，于是绿色像是泡足了足够的水分，慢慢厚重地变得粘稠。激动开始以“挣扭闪跳”的方式进入这绿，使它凝结成绿的膏浆。在寂静中，这膏浆又缓缓熔开，胡乱溅洒在大地上。此时，绿已变成一种病态的刺目，当然，里面还隐忍着寒冷的阴沉。

再后来，梵高那种“挣扎的绿、激动的蓝、嚎喊的黑、迸溅的黄和流血的红”像是耀目的阳光一古脑儿泻在他的头顶，于是绿就变成了粗重的蓝紫。蓝和紫厚厚地重叠在一起，大涡大卷的蓝中跳出星星点点细腻而发亮的紫，而黑又沉沉地压着背景。再后来，蓝和紫则全变成刺目的黄褐色。刺目的、白晃晃的天上悬起一个烧成白炽的球，满天飘洒般密布着那灼烙般烤人的光线。满目的黄褐色、红褐色山头在火光一样的阳光下波涛滚滚。除了这些闪着火光的山头，除了裹着红色粉末的赤褐色岩石，似乎就是那被阳光煎烤成金灿灿的沙漠，沙漠在阳光下绽裂出密密麻麻鲜红的皱折和碎纹……

似乎是经历了一个一点点被滤去、榨干水分的过程，最后是那种被榨尽了水分的坚硬的龟裂。

12

张承志说：“文学应当是作家心中最后的堡垒。一个作家很难做个完人，但他至少对自己的文学要做到真诚。不应当有作文或为文等概念，作品应当是作家淋漓的心血。为了这样的作品作家才活着，为了这样的

作品青春被点燃，生命被耗尽。为了追求这样的作品，作家眼中只有一片辉煌的幻彩，而决不会看到红地毯和金钱；为了保卫这样自己的作品，哪怕是最弱小的作家也敢挺身而起，一直牺牲到自己心跳的最后一下。”

张承志说：“我其实实在不是干小说的材料，写诗也胆颤。我其实真不是个文学人，我其实只想胡乱写一堆话而已。”“有人说我在小说中描写自己，其实我不但不敢说自己是个完人甚至不敢说自己是个好人。我的小说是我的憧憬和理想，我的小说中的男主人公是我盼望成为的形象。我感动地发现我用笔开拓了一个纯洁世界，当我感觉到了自己在这里被净化、被丰富的时候，我就疯狂地爱上了自己的文学。写作的时候，我在激动的催促下不能自已，我尽情尽意地在笔下倾泻着内心的一切。在那时我总是深深地陷入了幻想。我幻想着这么干下去就会凿穿岩壁，找到那些珍宝般瑰丽的美文。”

美文，是张承志提出的创作目标。他在《美文的沙漠》一文中，详尽地论述了他关于美文的观念：“也许一篇小说应该是这样的：句子和段落构成了多层多角的空间，在支架上和空白间潜隐着作者的感受和认识，勇敢和回避，呐喊和难言，旗帜般的象征，心血斑斑的披沥。它精致、宏大，机警的安排和失控的倾诉堆于一纸，在深刻和真情的支柱下跳动着一个活着的魂。

“当词汇变成了泥土砖石，源源砌上作品的建筑时，汉语开始闪烁起不可思议光。情感和心境像水一样，使一个个词汇变化了原来的印象，浸泡在一派新鲜的含义里。勇敢的突破制造了新词，牢牢地嵌上了非它不可的位置；深沉的体会又发掘了旧义，使最普通的常用字突然亮起了一种朴素又强烈的本质之辉。

“这决不是单讲文字，更与文字游戏无缘。这一切不仅囊括了包括情节、典型、主题在内的角角面面，而且包容着和表现着作家的全部人生体验、真知灼见和文化修养。叙述语言连同整篇小说的发想、结构，应该是一个美的叙述。小说应当是一首音乐，小说应当是一幅画，小说应当是

一首诗。而全部感受、目的、结构、音乐和图画,全部诗都要倚仗语言的叙述来表达和表现,所以,小说首先应当是一篇真正的美文。”

这种美文的目标提出之后,张承志从两个方面作出了不懈的努力。其一,是追求美文的叙述。美文的叙述,不仅是漂亮的描述,不但是在描述中体现出优美的色彩,而且要表达独特的心境、情绪,特定的意识,要有弦中之音和弦外之音,要有基于传统和文化的只可意会的心理素质,要有意识又要有潜意识,要有深味又要有底蕴,要传神又要有灵气。要完成这样的负重很多的叙述,需要用精心锤炼的口语突破书面语,用精心组织的那种独特的新的语码来突破传统所规定的语法。这样的叙述要求每个句型都经过严格的挑选和斟酌,常常需要用长句来增加叙述的密度。其二,是追求美文的叙述所体现的那种强悍的力度。张承志力图使所有的句子,甚至所有作为砖石的词汇都站立起来,紧紧地绷在一起,而不是那种软乎乎混沌地趴在那里的一堆。这张力中包容着张承志所要追求的强悍、冷峻,也有那种极致的疯狂。作品要像那种紧绷着眼看就要绷得断裂绷得破裂的那么一种结构,不应该是“铜色屎色枯木头色呆若木鸡的傻色”,而应该是“灼亮逼人晃得人不能睁眼”的那种原色。

其实,美文真像是一头突入沙漠的骆驼,这美文无疑使张承志陷入了一个泥沼。他吃力地在那里分析意象,营词造句;吃力地推敲句子连接处意义的设置,小结构与大结构之间的联系;吃力地把一块块砖石拿下来,重新组合,企图给予它们新的含义。努力的结果,则是越来越增加了叙述的负重,使叙述变成一种气喘吁吁的跋涉。极度的雕琢,当然只会越来越破坏流畅的意味。

其实我所感觉到张承志的,突出的只是他作为真挚的倾诉的价值。真正进入写作以后,结构、布局其实是极次要的东西。他其实只有一腔的血,一腔的火,一腔属于他自己的喜怒哀乐。它们在他如火焰般燃烧的生命中躁动、跳跃。其实,他的宣泄才是他真正的形式,是他把他的鲜血和生命一股脑儿喷洒在白纸上,于是纸页上就绽开他生命的耀眼的花。其

实,他是在用他自己的生命在感动着我们,震撼着我们;冲击着我们,裹挟着我们的,是他的人格和他的意志;是他们在掀动着我们的心潮,使我们在无法平静中咀嚼着人生。

凡是一个活生生真实的生命都印着独特的自己的印记,每一个人独特的语言方式都显示着每一个人在世界上独特的位置。从这个意义上说,张承志是一个真正为寻找他自己的语言不惜一切的作家。他写作的不是平庸的故事,不是浅薄的有关政治和社会生活的情报信息。目前文坛一片腥臭,投机者有之,求功名利禄者有之,招摇撞骗者有之,又有谁能把自己的生命真正活生生、毫无保留地交给其实是很渺小的文学呢?

13

从1979年到1988年。张承志写作十年。这十年,他一直是面对暗夜,在孤独中苦苦地继续着他的追求。他称这种追求为"黑夜中的流浪"。

他似乎是坐在一条船上。由这条船渡他浮世,由这条船渡他一直地向前流浪。

母亲,对于实际是孱弱的张承志的行程,起着非常重要的作用。张承志说:"对母性及其含量的理解程度,是区别人的标志之一。一个人的往事是该珍惜还是该诅咒,他的青春是失落了还是值得的,都取决于他能否遇上一位母亲般的女性。因为她们身怀着启示,就像她们能奇异地怀胎生育。"

张承志对于母亲的情感来源于他的童年中关于母亲的烙印。据他说,小时候,他母亲一人要养一个六口之家。他母亲一个月挣五十元人民币,在他的记忆里深烙着母亲善良而又疲倦的眼神。他说。那时候母亲累坏了,下班回来,每天都要先蜷起身子,在那间漏雨的矮屋里躺一会儿。在他的记忆中,永远留着他母亲的那么一个背影。他说,在他上小学的时

候，有一天，在上学的路上，他突然看到了他母亲的背影：她在人群中走着，她的腰挺得又僵又硬，她的两腿好像迈不稳，但走得又急又重。他说他那一年还不满十岁，但鬼使神差，他突然就默默地跟着母亲往前走。这背影，后来就一直成为了他心底的一尊雕像。

后来，他18岁到内蒙，在内蒙，他完成了自己亲生母亲与内蒙额吉之间的移情。这位额吉与他的生身母亲一样，也是身材单薄瘦小，也有一双慈祥而善良的眼睛，平时也是沉默寡言，经常默默地干活。异乡的插队生活是孤独的，在这孤独之中，正是加深了张承志对温柔的母性的向往与依恋。他说，那时候，每天最感温暖的时候，就是晚上与这位额吉静静地呆在一起的时候。“晚上吃过饭以后，她总是默默地跪坐在我身边，慢慢地吸一支烟。那时候，我们的西半侧已是一片昏黑，羊油灯上闪跳的火苗不时扇动着纸烟上冒起的一股灰雾。炉火正在黯淡，门外草地隐入了昏茫，额吉像是害怕那雾似地，总是微微躲闪着，把身子往后仰。羊油火苗的黄色光亮映着她的脸，那脸的肤色被照得像镀过的金属一样。”

后来，他离开内蒙，离开内蒙后的相当一段时间，他都停留在对这位具体的额吉的怀恋之中，他早期的小说基本都是为这位具体的额吉而写作。再后来，他迷恋上了大西北，从新疆伊犁一直到宁夏金积堡，萦绕在他心头的，是一个“掩着脸面蒙尘沐土躲在灶房里煮着不见菜蔬的浆水长面的回族女人的影子”。在后来，关于母亲的概念得到了进一步的延伸。他说：“我生在北京，其实心却在三块大陆（这三块大陆，指的是内蒙乌珠穆沁、新疆伊犁和宁夏金积堡），你哪里知道我得到了怎样无价的珍宝。大地之子安泰只有一个母亲，我却有三位母亲同时慷慨地向我哺乳。”这里，母亲的含义，显然已经是指三块具体的大陆了。

我体会，自恋和母亲，就好比是张承志的两条腿，他就靠着这两条腿挺立起来而成为一个英雄力士。母亲的含义是会不断地演变的，每一次演变都可以注入新鲜，以保证他自己不至于对这符号产生厌倦。额吉是母亲，内蒙草原是母亲，宁夏金积堡那片苍凉的大山是母亲，梵高其实也

是母亲。当他们作为母亲时，张承志就赋予了他们他所需要的母性的光芒。或者说，他就一次接一次地完成着对母性怀念和依恋的移情。张承志需要母亲，是因为他需要温暖的母性对他生命的进一步支撑，也许更需要的是这温暖的母性对他生命的真正滋润。对于他来说，母亲好比是一堵温暖的墙，他俯首在她的身边，依靠着她得以休息，就感到一种被保护的安宁，就感到母亲身上的活鲜鲜的营养正敞开着向他输入。他对自己的自恋，应该说正是因为有了母亲的这种帮助才得以完成。在母亲温柔的目光里，他的自恋才得到支撑而变得异常自信，有了母亲温柔目光的卫护，他才能穿过黑沉沉的暗夜，像他自己所说的那样，走向坚毅和深沉。

14

张承志疯迷着冈林信康那首著名的《绝望的前卫》。那首歌这么唱：

不知什么时候开始/我变得不像我了/像枯叶随风飞舞/像小船逐波飘荡/我为了再一次/为了再变成我/和这把我抚育成人的世界/道别踏上旅途/为了相信——/我怀疑着，只能向前/向着自由的长旅/我走到了今天/向着自由的长旅/我独自一人/我无法面向前方前方空无一人/我不想回顾背后/背后人群挤撞/过去已经逝去/泪水早已堵塞/像他们那样笑么/我不愿意/每当和往日的温暖相遇/在无人处心中落下泪雨/对于我这一切就是生存呵/为着在我的背后/能诞生一个未来。

张承志说，他的流浪性格，可能是因为内蒙游牧生活的影响。因为游牧民的本质就是移动。家本身是可以拆卸的，一个蒙古包从拆卸到车轮开始转动，只要一个小时。他的流浪，其实并不是为了流浪。他希望通过流浪给自己找到一个更理想的家。这种流浪，丝毫没有一点无牵无挂的轻松，有的只是痛苦、沉重、还有疲惫。

对于他来说，那种理想的家，那种新大陆的涵义究竟是什么？像张承

志这样的人，最终注定了要在极端的孤独中走向他认为更为博大的母亲——宗教，求得一种解脱与升华。

张承志说："我也盼望能和大批的人一块生活，可是首先需要的又是必须和自己的周围区别开。区别并不是最初目的，但是人是在动着的，动着进步的，你原来的朋友们未必想着要和你一块动。这样新的问题是，理解或者分手。得到理解当然是件快活事，但是没有理解也只有进路一条。真正的艺术的前卫，还有思想的开拓者们，没有退路也很难被理解拥簇着走，感觉到的只是距离感，只是自己和原来的一块的人越走越远。"

他要为他自己寻找一种方式。

似乎就是那个精灵在远处牵引着他，于是他说，我在孩提时代还在襁褓之中，就被规定了一个灵魂、一个命。我的路正长可是我起步已经太晚。我已经觉得为了那么一个青春的矛盾轮回，为了那么一场矛盾花费二十年已经太多了。马丁·路德金被暗杀时只有39岁，梵高在改变了艺术史后扑倒在他的麦田里时只有37岁。于是他说，我不能再彷徨留恋，我只能往前走，让我们在这温暖的黑暗中分手吧。在我走遍的每一寸土地上，早就感觉到了那种神秘的召唤。

也许是因为穷山僻壤深处那座穷苦的回民们倾家荡产盖起的富丽堂皇的清真寺。他曾长久地赞颂过尖塔上挑着的那指示着异端原则的月亮。也许是因为陇山边那一口口锁着的，只为净身而用的清净的井？因为黄土峁深处被风雨剥蚀的，被凌迟得剩了一截肉柱那颗头还在高呼着"阿拉乎艾克别尔"的回民领袖马化龙的那座神圣的拱北？因为隆冬清晨霜雾中兰州街头披着黑棉袄聚成一个广场的那些默默做礼拜的普通回民的背影？或者，就因为为了一个信仰，两百年连续不断地死去的那五十万人？就因为在险山恶岭环抱之中，一小块平川净土中心矗立着的那棵骄傲的黑柏树？再或者，简单到就因为大西北那些连绵不断，默默地涌动着的，既神秘又神圣的大山？张承志曾说过：爱上这些过分激动的大山脉是一种悲剧，而爱上那些山脉拱绕膜拜的，一座黑水晶般坚硬无雪的浑圆圣山则是可悲

之极。有了这样的爱,与世间的交流就再也不能,胸中激烈冲撞的感受和那永远沉默无法穷究的圣山之间,也寻不到一种和谐……

反正,他顶着裸石嶙峋的山岗,树影如影的村庄,坚硬而笔直的大路,顶着毒日头下红土暴扬的红尘,走了过去。对于他来说,那是一种雄浑深厚神圣的母体,是一块真正吸引他的金碧辉煌的黄金牧场。

在《金牧场》中,他描写过走入那块黄金牧场之前,先要渡过"粘稠的血河":

> ……在那座烈焰熊熊的高山之麓,孩子埋葬了老人。因为神的指点和日程的紧迫,他把老人葬入了那烈火之山。蒙在老人眼上的黑罩首先熔化,奇迹使那长眠的老人突然目光如金。幸存者只有那个孩子——而灵性不灭的真神使他在这一瞬间突然蜕变肌骨,长成了一个英俊的青年。当他勇敢地撕下眼罩,独自一人循着神示走上前途以后,他看见在一个三岔路口上竖着一座石头凿成的路标,路标上写着如下的辞句——经卑污之路至糜欲城邦,经死亡之路至黄金牧地。
>
> 青年勇士踏上最后旅途之前先刺瞎了自己的双目,为着不去看那种种死灭之相。但他迈开第一步后,他的左手断了。他听见自己的母血在伤口涌溅。
>
> 他仍然在这天路旅程上走着,虽然他已经伤痕累累。失明之后他只看见一片金霞闪耀的前景,他心如一泓净水一片皎洁透明的圆月。他每行一步就伤残一次,但他在这条路上悟出了隐遁神明的暗示:他已经永远不死。
>
> ……

张承志称这叫做人生的"尔麦里"。他说:"也许,我所追求的就是消失。长久以来,我匹马单枪地闯过了一阵又一阵。我又渐渐感到了一种奇特的感情,一种战士或男子汉的渴望皈依,渴望被征服,渴望被巨大的收容的感情。"他说:"生命在她伤残的那一瞬,如果这是一次有真正意义可寻的伤残的话,那么,那个瞬间就是美丽的。一个伟男子的人生,也

许就是靠着这场伤残的一瞬才完成了美。”他说，“我的抉择，我的极致，我的限界，都在向我招手。我早就预料，我的流浪最终会精疲力竭，奄奄一息，无人理睬。我的目的就在那么一天，我盼望着那一天我能回家。”

张承志是把在他眼前闪烁的那一片虚幻的金黄色当成他真正的家的。张承志说：“宗教是一种高贵、神秘、复杂、沉重而美丽的黑色。信教不是卸下重负，而是向受难追求。这黑色的世界千态万象，比人间更有一层丰富的危险，它使我同时感到恐惧和诱惑。”

不管怎么说，在走进这他选择了许久的家之前，他多少还有些焦躁不宁。他刚走进那块土地，那块他心中的黄金牧场时，冬日的小河汊上结着一层灰蒙蒙的薄冰，原野上如烟如幻。他踩着河汊上的薄冰走了过去，马上感觉如烟如雾如幻的一切像一条蓝得透明蓝得深不可测的水流一摇一荡地向他淹漫过来。他浸沉在其中，感到自己正被轻轻地托扶起来。枕着轻轻的蒿子草，踏着蓝莹莹的冰川，沿着绿海般的大草原向一个深透的梦境飘去。他分明感到那块现实中黄土如坡、荒山如浪、缺水少树的黄土高原上，夏天的浓绿被无形的水渲染过一样，涂抹着浓淡不等的青翠宜人。

15

张承志现在成了神秘的血脖子教——哲合忍耶中名副其实的一员，成了哲合忍耶百姓义学的志愿辅导员。他为哲合忍耶写作了英雄史诗《心灵史》后终于东渡日本，带着他的妻子还有女儿。

他还写作，尽管写得很少，尽管不再写小说。

可在他现在发表的零零散散的几篇散文中，已看不到那种从字里行间透出来的近似透明的光亮。我只感觉他的心像被一双大手紧紧地攥着，只有了那种没有雨水滋润的干枯。

张承志其实不可能找到他所说的那种宁静和安详,不可能找到他理想中那个深沉而又温柔的休憩之国。

因为,在他眼里,太阳永远像淌着浓血,红得伤人眼目,红得勾人心魂。

1992年11月30日,北京

关于余华

1

余华，浙江海盐人。海盐是杭州湾里的一座小城。城里有幽深的、恍若密林中小径的胡同，头顶是被电线切得细细的灰暗的天空；有长满青苔挡着阳光的院墙，墙上漂浮着若有若无的潮气；有石板铺成踩上去晃晃悠悠的小街，夏天凝一层露水冬天铺一层霜花；还有那条肮脏、阴险，在余华家窗下流过，令余华深恶痛绝的河。

余华的履历非常简单：1960年4月3日出生，1977年高中毕业待业，1978年起当了5年牙科医生，1984年在《北京文学》发表第一篇小说《星星》，1989年作家出版社出版他的第一本小说集。这些经历和他外貌形象一样不容易抓住本质。出小说集需要配漫画像，余华请徐冰作画，徐冰就苦于抓不住肖像特征。余华并无很深的城府，但他个性的复杂层次经常使人感觉变化莫测，以致许多想理解他的人经常在表面滑来滑去。

余华告诉我，他父亲是山东人，母亲是浙江人，两人都是牙医。他大约六、七岁起就在家庭关系中成了一种不和谐的因素。他渴望自由，羡慕辛格有一个站在前面反抗家庭束缚的哥哥。他一直强烈地感觉被束缚被禁锢。他多梦，梦得最多的是周围长满青苔黑黝黝泛着潮气的井。从井口

望下去，是泛着寒光的幽暗；从井底望上去，则是圆圆的像月饼一样苍白的天。他说不清在梦里曾滑到井里多少次。然后就是在梦里杀人，没有杀人经过，因此而带来惊险的追捕，于是梦想自己的脑袋会怎么开花，带来的常常是一夜的冷汗。也许是梦魇缠绕的缘故，他经常会产生莫名其妙的惊恐。走在狭窄的路上，他常常怕正常行驶的汽车会突然冲来撞着他；经过路口，他常常怕遇到意外的阻挡；在朋友家里，冰箱上电的咔嚓声也会吓他一跳。他情绪容易波动，经常有许多奇怪的感觉，很难做到把思维固定下来。因为思维跳跃快，内心躁动，又常表现出一种急躁。他好像生活在回忆之中，一天起码有十几次回忆到过去，过去的那些回忆可以每一细部都很清晰地呈现在眼前。他在生理上不太喜欢阴天，但因为天气阴沉能舒展回忆又特别喜欢阴天。在回忆中，他甚至能感受到那桩往事中的阳光。那是和实在的阳光不一样的，通过阴天暗示出来的阳光；那种阳光因为雾的渗透，显得特别鲜润真实。

从余华已经发表的作品中，我感觉到的第一幅画面是余华定定地坐在阳光下，他的最大享受似乎就是这样，眯缝着眼睛定定地坐在那儿出神。他坐在那里，看到过阳光照在平常的石灰墙上会发出金属般耀眼的亮光，看到过太阳落山夜幕未张开前天空会有那么一种惊人的短暂的苍白。这种入定所产生的幻景显然使他如痴如醉。第二幅画面，是黑黝黝、粘稠稠的夜里，余华一人在细细的巷子里游荡。他喜欢欣赏自己孤独地游荡的脚步声，他喜欢观察别人行走的步态、辨别深夜里非常落实的脚步声。他喜欢夜晚富于浪漫气息的一段一段荡漾在石板路上的橙黄色的灯光，喜欢观赏灯光映照下各具特色的窗帘，揣摩窗帘拂动的节奏。显然，这时的他充满了神经质。第三幅画面，则是在濛濛雨雾中飘动的那件鲜艳的黄衬衣。那是一个寄托着余华美好憧憬的漂亮姑娘，而余华只在远远的地方站着，雨雾远远地把他们隔在两边。那是一种温馨与光亮的象征，她的气息在诱惑他；他抛弃不了她，无法抗拒她的诱惑，但他又只把这种向往深深地埋在心底。

而真实生活中我所接触的余华，却浑身上下充满了自信。他个子不高，善谈，经常从一个话题突然跳到另一个话题。他好激动，但较好的心理调节机制又很快能把激动调节成平静。他惧怕热闹与嘈杂，到处回避他觉得讨厌的周围环境的接触，往往为了躲避一个无聊的社会活动而跑到我这儿来。他内心极其敏感，对日常琐事的反应却又极迟钝。冬天我们家暖气烧得奇热，他穿两件厚毛衣热得满头大汗，叫他脱掉一件，他却说不热。他告诉我，中午午睡时他常常听贝多芬的交响乐作为催眠。“贝多芬常常把我吵醒几次”。他轻视纳博科夫这样学者型的作家，他认为一个有风度的学者不会是好作家。他不修饰自己，经常是一身牛仔，风尘仆仆很脏的样子。他写作起来很慢，很苦，一天只能写一千字。他吸烟很多，去鲁迅文学院，经常见他一人躺在床上吸烟，满墙是一大幅描摹米罗风格的画……

2

余华从23岁开始写小说，第一崇拜对象是川端康成。也许是因为川端康成那种病态的细腻感染了这位南方少年，他曾四处搜罗所有川端康成译成中文的作品及其翻译家、评论家对他的评述。川端康成带他进入了一个温馨的梦，又把他幽闭起来。那时他认定了：艺术的目的就是为了表现人类情感。

在这梦里，他1984年在《北京文学》一月号上发表了处女作《星星》。那是一颗纯真的心的剖示。川端康成指引了他，又禁锢着他。

以后所发生的一切，也许完全是因为偶然。1985年，他和一个朋友去杭州一家书店闲逛，书店里只剩下一本《卡夫卡小说选》。在朋友家里吃饭时他随手翻阅这本朋友抢先买下的卡夫卡，朋友唉叹于没有买到《战争与和平》，他当即告诉他：海盐还有，他可以买一套《战争与和平》来

换这本卡夫卡。当天晚上他回到海盐，读《乡村医生》，突然感觉为什么非要川端康成，原来小说也可以这么写，原来小说可以怎么写都行。

可以说，是卡夫卡解放了余华，解脱了川端康成套在他身上的枷锁。就在那一夜，他突然感到，自己应该是放松的、自由的。

那一年他25岁。就因为那一夜，他写出了《十八岁出门远行》。就因为那一夜，他眼前许多模糊的事才变得清晰起来。

3

从《十八岁出门远行》起，余华在混沌中认识到了自我，他的小说也就从那时起才真正有了自己的生命。

这是一个结构非常严谨的作品，六千字篇幅，通过一连串的错位来突出总体的象征效果。首先是作为铺垫的搭车的错位，司机的粗暴与热情在一瞬间交替，目的是要突出远行效果的暗示。远行在这里一开始就成为一个很明确的指导意象，后面发生的农民抢司机苹果司机无动于衷，司机最终又心安理得地抢走了我的背包，都是为了这个意象效果的完成。在这个六千字组成的有限空间里，出门是一种象征所表现的目的，途中的错位事件突出了出门的效果，而旅馆只在远处半睁着眼望着这一切。到结尾处，汽车又恰恰成了旅馆。这是一个很严谨的用象征来完成的结构。这种出色的总体象征效果的诞生明显是卡夫卡解放余华的结果。可贵的是在这用象征组织的框架中，还流淌着从余华的生命里流淌出来的那种动人的情绪。那是一种在路上的情绪。因为感觉到一种固定的家的禁锢，于是要出门，要出门必须得卸掉驮在身上舍不得扔掉的那种种家的阴影。只有空空落落了才能真正无拘无束，而只有无拘无束才能产生那种不追求终极目标的在路上的观念。很难得余华一离开川端康成伪造的那个温馨的梦就要满怀骚动与不安地出门远行，而且很快发现了隐

喻并充分运用了这隐喻。《十八岁出门远行》是余华创作生活的真正起点，这是余华这两年写得最好的短篇。它给余华奠定了那么一块可以对自己产生自信的基石，正是站在这块基石上，余华的作品中才开始出现他自己的生命魅力。

但1987年的余华还太致力于标题意义的构建，标题意义常常是他面对稿纸产生构思的契机，也常常是他创作行为的支撑。比如《四月三日事件》。四月三日的阴谋显然是不存在的，而总体氛围的渲染又恰恰提醒你阴谋到处呈现，最终就凝结在四月三日。这个构思模式显然有泊来的嫌疑。它在余华的早期作品中出现，说明当时的余华对自己的创造潜力还缺少足够的自信。其实在这整个四月三日事件中，余华展现出了他非凡的创造才能。那三个同学之间的神秘相遇，那飘飘忽忽能感觉到休息的白雪，那像有隐身术一样的中年男人，甚至在两壁间跳来跳去的对脚步声的描写，都因为扑朔迷离而产生着隐喻与象征交杂的魅力。余华从四月三日自己这个出生日中寻找到那么一种启发他想象的模式，这模式提供了整套有秩序的形象网络。其实这网络一旦诞生，余华就应该无情地抛弃那个有“赝品”嫌疑的模式，但那时候的余华恰恰还对它保留着那么一种脉脉温情。那时候他还要依靠那么一个有强烈结构意义的标题来凝聚自己的形象网络，那时候他还不敢扔掉那根其实对他已完全失去了意义的拐杖。也许从开篇钥匙意象的提出余华就犯了一个错误：他错在对四月三日这个终极意义的刻意追求，错在对厨房位置的兴趣高于对白雪对那些同学对那个陌生人关系的探求。《四月三日事件》中余华的生命体验非常丰富，《四月三日事件》应该达到一个高度实际却没有达到。

《一九八六年》就艺术表现而言，是余华1987年创作的峰巅。在这个中篇中，余华开始展示他表现残忍的才华。当然，这种残忍的最初表现是沉重的，它包裹在一种沉重的氛围中，因为沉重而令人感觉沉闷，感觉喘不过气来。这里，主导动机依然非常明确与清晰：要通过这么一个正常人

变为残忍的疯子来展示他对文革那个时代，以及对每个人心灵深处那种兽性本能的思考。这种主导动机显然是理念冲动的产物。幸运的是余华在理念冲动的激发下产生的创作激情却往往是非理性的。疯子在一开始是余华展开他的艺术表现所设置的一个道具，这个道具是余华对人与历史理性思考后的产物。余华在一开始肯定就确定了一个框架，他要通过道具阐发出来的作用来体现框架的价值，他要在这么一个框架里表现人的残忍和世界的残忍。他把他的思考凝聚在疯子身上，而疯子身上的残忍一经开掘，就以一种极丰富的形象的力量丰富和拓展了本来显得单调的思考动机。疯子本来是艺术表现所依靠的一个支点，但一旦表现的重心压上去，这支点又不再是道具，它丰富着框架又在冲击着规定着的理性框架，成为整个作品的真正核心。春天的明媚、妻子女儿的朦胧温情以及冷暖交替的时空背景都围绕着这个核心而发挥作用。在这个作品里，余华利用疯子充分宣泄自己心灵深处那种极疯狂的残酷，毫不节制地表现像火星一般溅在地上的血和锯齿里真实的骨屑，结果以非常规处理产生了阅读的颠覆效果，也初创了它独特的艺术表现效果。《一九八六年》在1987年的文坛中有它独特的、沉甸甸的价值。

也许是余华意识到了《一九八六年》过于沉重，才转过身创作了《河边的错误》。《河边的错误》设计了一个轻松的外壳，力图通过这个外壳表现对人际关系的体验。这篇作品的价值在于案件进展过程，但组成外壳的细部却缺少足够的光彩，过程中人际心理与关系也缺少细微的层次剥离效果，这是一个从1987向1988过渡的作品。

但1988年年初迸发出来的《现实一种》，却使余华的价值真正得到了肯定。从《现实一种》开始，余华似乎产生了真正的自信，敢于依靠自己的想像力去独立完成一个完整结构的构置；敢于真正挖掘出自己对这个世界的理解与感受，烧铸成一块具有自己独特色彩的玻璃，通过这块玻璃，使原始的小说素材笼罩上这种玻璃的光彩。这是一个轮回式亲族间的杀戮故事。余华已不再追求那种较狭窄的主导动机。他把自己对生

存空间的感受压缩进这么个看起来夸张得有点可怕的故事，目的就是这过程中透出来的寒气和这过程的轮回本质。在这里，标题已不再是重心，而只成为附加的点缀式说明。《现实一种》是余华创作生命力真正解放的产物。这种生命力的解放，使余华突然感悟到，原来沉重的残酷也可以用极潇洒的轻松来表现。这个作品中的四个支撑点，从皮皮摔死堂弟后轻松地看像花一样慢慢开着的血到皮皮舔像果浆一样鲜艳的血；从山岗捆着山峰边施酷刑边两人笑谈到结尾在山峰妻子的出卖下山岗被医生们瓜分器官，到处洋溢着想像力释放后才有的那么种轻松。从《四月三日事件》到《一九八六年》到《现实一种》，能清晰地看到余华对自己本质的挖掘过程。在《四月三日事件》中，余华对这世界表现出一种稚嫩的恐惧。《一九八六年》中，他不再惊恐，但通过疯子的塑造，依然沉重地表现出对人的本质及人给自己所造成的苦难的关注。到了创作《现实一种》，他突然卸掉了心灵上的重负，变得那样安宁平静，用冷漠得令人无法接受的目光来旁观这场令人毛骨悚然的相互残杀。对自己本质的挖掘产生的是越来越独特的个人体验和越来越成熟的个性艺术表现。在《现实一种》里，余华已经能极稳健地把握反差的对比并在这对比中把握节奏的层次。他一边极度强化事件的残酷效果一边又极度追求叙述的平静效果，在这两者对比中调节节奏。他因为轻松自如而显得极其潇洒，整个作品在总体把握上达到了一种清晰的冷峻效果。

紧接着《现实一种》，余华又完成了《世事如烟》。较之《现实一种》，《世事如烟》写了整整一条街上的人与事，每一组关系都可能构成一个《现实一种》。《世事如烟》不再是清晰的杀戮，而是一个复杂混沌的复合体。这里表面看是两条主要的线索：灰衣女人与司机——司机因灰衣女人而肇事，灰衣女人因司机而死，司机参加灰衣女人儿子的婚礼又显然因为灰衣女人而死，司机引出2。然后是6在神秘的江边看到与感觉到两个钓鱼人，因此女儿死于江边；6的女儿死后与司机完婚；4与瞎子最后又一起神秘地走向江中。这其中有许多人物与故事在中间穿插。余

华在这里对自己的世界完成了一次艺术提纯的尝试，使小说不再是体验的表述而成为体验的表现。这种艺术提纯使具体的形象简化成了符号，使形象间的联系成了线条的显示。符号本身的状态已不屑于交代与描述，兴趣在于线条组合后产生的效果。余华调节了自己视野里这个空间的焦距，舍弃了具体的形象构筑而致力于线条组成的网的编织，使众多符号同时在网的线条间发挥作用，而目的是在网与线条处理的效果。这里追求的是一种似是似非、朦朦胧胧的东西。追求线条的神秘光彩与线条间的神秘联系。这种追求使作品产生了立体拼贴画一般的效果：每一块都是线条交织而成，每一块与每一块的拼贴使每一块都斑驳陆离；每一块都因为线条的交杂而具有多义效果，每一块组合在一起又在总体上有一种既清晰又朦胧的效果。一组一组看来都是独立的，似乎是无数光组织成的旋转着的光团，各种各样的光芒都从这光团中闪射出来。你能感悟到各种光彩，又极难用一种两种涵义把它们概述出来。

从《十八岁出门远行》开始到《世事如烟》，余华确实是在一个极短的时间里完成了一个三级跳。这是一个对自己感受生活方式、把握生活方式和表现生活方式寻找的三级跳。这三级跳使余华越跳越远、越来越自信，越来越自由地走入了属于他自己的创作领地。从这三级跳的角度上，也可以说，《世事如烟》的问世，才使余华真正走向成熟。

4

余华从1985年开始迷卡夫卡。但迷了不到一年，他又想摆脱卡夫卡。是卡夫卡使他渐渐明白了：二十世纪对十九世纪的批判，最重要的是人的想像力的重新解放。卡夫卡给他启蒙，引导他告别了十九世纪，而经过卡夫卡启蒙的他进而又明白了：要解放想像力就要不断地破坏经验。这意味着绝不能再受任何经验所禁锢。包括卡夫卡所提供的现存经验。

许多事余华从25岁开始才渐渐明白过来。明白过来以后，他懂得了，只有意识到自己、看到自己、挖掘出自己才是最重要的。这时候他明白了卡夫卡与川端康成一样，同样会成为束缚他生命的阴影。他的难得之处，正在于多数人都在跟着海明威、跟着卡夫卡、跟着博尔赫斯、跟着昆德拉亦步亦趋时，他却勇敢地抛弃了对他同样有诱惑力的这一切，开始在自己的精神世界里寻找独立的自我意识。

他希望踏踏实实地表达他自己对这个世界的感受。这是一个没有温情、冰冷的世界，这个世界里没有血肉，只有单调的骨骼的组合。这是一个荒谬、夸张、疯狂的世界，这个世界里没有真正的理智，到处是分裂与异化，一切都阴差阳错地呈现一种荒诞的错乱。这又是一个不可知不真实和无所依靠的世界，这个世界里处处都是危机，无法有真正的自由与真正的生存目的。这个世界极其冷酷冷漠毫无生气无法超越，但一切的一切又被那么一层迷迷蒙蒙的雾包裹着，表面又显得那么美好、恬静与平和。

他希望踏踏实实地表达他自己对这个世界的那么一种极端的恐惧。他感觉在这么一个空间中，个人好比茫茫大雾中飘动的那么一丝纤尘，无着无落，渺小可怜。一个渺小的生命，任何抗争似乎都没有价值，但要体现生命的价值又必须实在地抗争。他的心紧缩着，看得到眼前这张硕大无比的网，自己就像这网中的猎物，时时被网上粘粘的冰凉的粘液缠绕着，随时可能被一双无形的手碾得粉碎。他一心一意想要逃遁，但现实证明逃遁毫无价值也毫无意义。无处可逃也根本逃遁不了，命运就是在这网上被缠绕的过程，于是剩下的只有自己无法把握自己的恐惧。

他从他个人体验出发，认为被人描绘得多数人都已熟知的这个世界是不真实的，他要告诉人们他自己所感悟到的那么一种真实，自己精神世界里的那么一种真实。比如说一个人死了，在他的精神里这个人却是活着的；一个人活着，但因为长久的遗忘，这个人在他的精神中却又已经死了。比如很早发生的事和昨天发生的事可以连接在一起，比如假的可

以变成真的,真的可以变成假的;比如一种愿望,一种欲望,很抽象的东西都可以变成可触摸的东西。他觉得只有被个人角度感悟到的东西才是真正的真实。

他被终日的恐惧萦绕着,他希望有一种幻梦的意境。而他的梦恰恰又是现实世界更极端的表现,他厌恶残忍,珍视友善,但他的梦却比生活中的残忍更为残忍;他厌恶冷酷,珍视温情,但他的梦又比生活中的冷酷更为冷酷。一切都往极端发展。他用极端发挥来编织他的幻梦,用更冷酷来反抗生活对他的不公,用更残忍来反抗生活中他自生的恐惧,完全是一种超常规的极端行为。

他感觉他的恐惧来源于生活中的无秩序。是这种无秩序产生着癫狂的错乱,是这种无秩序产生着一层又一层对自己造成威胁的危机。为了摆脱这种无秩序给他造成的精神重负,他一心一意想依靠自己的心智来构建自己精神空间里的那么一种秩序。这种秩序的建立需要突破现实生活中平庸的时空概念,按主观精神的需求产生自己的逻辑意识与自己的逻辑排列组合。他并不指望这种构建能形成一种什么样的模式,但他指望它能丰富自己精神感悟的那种真实;又能暂时给他在现实生活中无着无落、惊恐紧张的心理提供一种依靠。

他希望自己的秩序构建能纯粹个人化,不受任何现成的经验所诱惑与左右。他希望能通过这种个人化与纯粹,给自己提供一个好的意境。他渐渐明白了当一个好作家得不被任何力量所左右,得极孤独地在极个人化的路上摸索与寻觅,但他又希望越来越多的人能接受他所编织的幻梦、他所提供的真实和他所构建的秩序。为了争取越来越多的理解,他才开始注意架设自己所构建的那个空间与生活中那个一般人认知的空间之中的桥梁,这是一座用他自己的语言架设的桥梁,这桥梁架设在对优雅的阅读的颠覆之上。也就是说,只有颠覆了优雅的阅读,才可能通过他的语言所架设的桥梁,走入他所构建的那么一个天地。

5

余华写小说,常常先从一种构思意念出发,划出一个框式,完成一个空间的氛围确定。这种空间确定,起先是一种具体意图,目的性非常明确。比如十八岁出门远行;比如他的出生日四月三日的阴影;比如站在1986展示1966,又把1966的阴影拉到1986;比如用一个夸张的人际关系故事来完成现实的一种缩影。从《世事如烟》开始,企图用如烟似雾的东西来模糊这种具体意图,但中心画面仍然明确地戳在那儿,叙事的主导线条仍勾勒得十分清晰。

在余华的小说中,经常是两套语意系统交叠成一个结构。第一套语意系统就是以上所说,是具体意图所展示的系统,它在标题意识与主导动机指导下完成,有明显的趋向性与意图性,目的是作品框架的完成,是作品表层我们所能接受的语意系统。这个语意系统一般都讲述有关暴力和恐怖、丧失理智与非人性的故事,是余华用他阴冷的眼光窥视这个世界的结果。这里所活动的形象一般都是经主观观照后的形象。余华不突出某一形象的效果,而追求联系组合后的总体效益。他有意缩小人的位置,突出人在这其中无能为力,在这无能为力中极端表现对世界冷漠无情的感受。这种感受扩展了故事的张力,又极冷酷地蹂躏了喜欢听常规故事的读者的阅读行为。这个表层我们所接触的语意系统构成着作品框架,实际又并不僵死地静态固定,反而常常呈流动形态。但它一般都有很强的理念展示,主观刻意创造的因果链常在其中暴露无遗,被它所征服的读者常因为其中对世界的冷峻穿透而抱怨余华缺少温情。

第二个语意系统常被这表层的系统所笼罩,以致粗心、浮躁的解读者难以真正对它进行明确的把握。这个系统一般不显现那种故事性质的彼此联系,它往往由一些不经意的记忆碎片组合而成。这些碎片散布在

框架的故事线索之中，表面看它们没有连缀的价值，只在自己所在的细部起极微弱的丰富故事作用，并没有严谨地组织起来有超越层次的意义。实际你只要一旦深入作品，就可以感受到恰恰是这个系统在深层丰富着那个关于暴力的故事，突出着故事的意义。对于余华来说，这是他对生活感知的实实在在的结晶。这些结晶散布在框架中一些重要的位置上，使框架具有生命而不至于成为空壳。这些结晶从内在意义上组合在一起又成为即使框架消解后还可以积淀下来的又一个实体。这两个语意系统，实际一个是余华根据他自己的哲学对世界作出的客观描绘，另一个则是他自身的生命在这其中的暴露。一方面，他用越来越冷峻、漠然的笔触来描绘这世界的冷酷，关于这世界的故事中自然不可能有温情。另一方面他则极细腻地通过细部在不断展现他对这世界的恐惧，这是一颗温暖的跳动的心的恐惧，虽然不断地掩饰，这颗心从根本上仍然充满着温情。这两个系统的相互交叠、互为补充，形成了他作品的丰富效果。

重要的是，实际上他的作品还不止这两层的交叠。在他的第一套语意系统中，主导意义组成着框架，而框架的具体内容则常常通过过程展现来完成。比如《四月三日事件》，对四月三日这一天的追究成为框架，而框架的意义则通过一连串的疑窦来组成，这一连串疑窦产生一连串的心理惊恐，这一连串的心理惊恐组成着关于四月三日这一事件的过程。《现实一种》也是这样，要是没有这样一种循环式失却人性的报复过程，框架本身也无法确立。在这一套语意系统中，余华追求的常常是这样一种效果:比如一个人物要到某一目的地去寻找另一个人。他出门一路会遇到各种各样的事，这各种各样所遇到的事组成着过程，过程呈现后才是寻找到了这一个人，寻找到这人后你再反馈整个过程，意义其实在这过程之中。而在第二层语意系统中，则常常是追求在这过程中引申出更深的一层含义。比如《四月三日事件》中那种似是象征而实际又并不是象征的效果，《现实一种》 中看起来明白实际又并不明白的循环后面的轮回意识。这两个语意系统产生一种复杂的交叠效果，其互相穿插、互相

融合的作用难以较清晰地解析与表达。

这两个语意系统的复合化交叠,往往使时间呈现两种形态。一种是正常的叙事时态,使用正常的时间流向来表述故事,以突出故事本身的清晰,突出故事的清晰意义。一个清晰的故事框架里追求时间本身的线性顺序,追求平静的叙述态势和逼真的逻辑效果。在他的处理下,正常流淌的时间因为平静的叙述,自然会闪烁出一种冷森森的光。这条平静流淌的时间流经冷峻的刻雕,又会以极凝重的背景凸现出来,显出极强的质感。与此相反,另一层次却往往使用心理时序,按心态流动的需要组织记忆碎片,追求彼此的深层联系。这个时序状态,追求切割得琐碎的表面效果,以突出心理变幻。它经常造成时间的跳跃。这种跳跃、变换完全由主体的需要来驾驭,目的是要因此调节整体的气氛与效果。从客观上说,这种正常顺序的破坏也能达到对表层感情秩序的破坏,从而达到那种非理性与非经验的效果。

这两种时序组合在一起,又追求一种复合交叠的效果。一边看起来是经验性的,完全用理性来操纵与组织的,另一边看起来是非经验非理性的;一边看起来是清晰的,另一边看起来是朦胧的;一边看起来是正常的,另一边看起来是非正常的。交叠在一起,它们是正常的又是非正常的,理性的又是非理性的,现实的又是超现实的。所以,最终应该把余华作品的结构看作一个复合体,那种认为它表现的是暴力和残忍的解析,其实都只抓住了他一个有机的复杂结构中的一个突出的层面。

6

一个人的语言界限就是他的世界界限。从这层意义上说,余华作品的魅力,根本上还在于他的语言创造。

余华的语言表述同时追求两种效果。从表层看,他的表述似乎只有

一种效果：追求简练的、直接描述性的表述，追求形象的画面效果，追求一种清丽的质感。他忌讳使用长句，追求短句中的节奏效果；他选择充满个人意识的词组，精心设置词组与句式之间的联系；他通过这种联系来体现句式的韵味，通过这种联系的组织来求和谐的意境的呈现。

这是一种平静、柔和的叙述，我感觉是一种宁静的夕阳下流动的江水的效果。江水在一波推一波地往前流动，夕照在上面交织出层次丰富的色彩。在这里要造成一种强烈的反差效果：用平静、柔和来表现暴力与残酷的反差。先利用平静的叙述来吸引读者进入故事，一旦沉浸到故事中，则又通过反差的强烈效果来达到一种震撼心灵的效果。

余华其实极清楚地明白叙述语言的极度使用只会导致主体精神的束缚。所以在大多数人都在力图扩张每一词组、每一句式的张力，广泛使用长句子、无标点、极度的夸张、修饰之时，他选择的却是极干净的平静。他明白，其实语言的真正张力全在词组与句式的内在联系之中。处理好了内在联系，往往越简洁、越节制，则越会产生张力。

余华用一套语码的明晰表述，能显示出两种艺术效果。这两种效果，一种就是我们从表层阅读中所能感觉到的清丽之美。另一种则是在清丽之美后隐存着的混沌之美，这是余华研究汉语表述后努力尝试的结果。优秀的汉语表述，在追求表层的语言表述文采之中，还追求语言表述背后运行的文气，通过这种文气的流动、环动，来凸现其中的语意经脉。余华根据汉语表述“有常有变，可常可变”，随上下文声气、逻辑环境能自由灵动的特点，在表述中一方面突出每一词组的单位实体，注意句读段的散点铺排，一方面则通过词组与词组间的无间断联系，努力根据有高有低、有长有短的声律变化来组织曲折流动的节奏。他根据两套语意系统的确定来安排通篇的文气，一边在氛围渲染中突出这种混沌之气，一边注意使它灵动于整篇之中，组织多重视点的交替，组织回流来显示其中的错踪变化。这种文气流动起来，丰富了氛围的层次，也使表述有了灵气。

余华语言表述的这两种效果，一种追求表述的简洁与明确，另一种则又追求明确中的不明确、准确中的不准确。这两者结合起来，从根本上说，他要追求的是一种活的语言表述。这种活的语言表述所产生的。又是复合交叠的效果。

7

这重重的复合交叠使余华的作品开始具有艺术的价值。而它的真正魅力，应该说，还是因为其中有了余华自己的哲学。

很难设想没有哲学的作品能有丰富的艺术价值。其实每一个优秀的作家都有自己的哲学，当然，这哲学并非是一种书本上移植来的枯燥的概念，并非是理论而是活动，它的目的是为了说明和清楚地划分没有它就会模糊不清的思想，是为了使思想在逻辑基础上变得清晰。说到底，它是个人对自身和世界的逻辑思考与推断。

余华是从一个桎梏里解放出来后，使自己变成了自己，才通过自己的视野看到了这个世界的存在，有了自己的哲学的。他首先弄明白的是世界是什么，世界就是所发生的一切，世界分解为事实，世界是事实的总和而不是事物的总和。然后他又开始明白了，世界的构象其实是由我们自己描绘的，我们为自己描绘事实的构象，构象是现实的模型。构象是这样构成的：它的要素以一定的方式互相结合着，而个人逻辑空间中的事实就是世界。这种认识使他把自己放置进这个世界里，使他的意志透进了这个世界，于是这世界他认为可以捉摸的那一部分就体现出他意志的光芒，不可捉摸的那一部分也在他的意志下呈现不可捉摸的意义，这世界渐渐地就成了他意志的世界。

对于余华来说，首先是发现了他这个实体，然后才发现了属于他的那么个世界。正因为他发现了属于他自己的那个世界，他才有了自己语

言的界限。然后他用他语言的界限来展示他的世界的界限，通过他的展示，才触发了我们对属于自己的那个世界的界定与思考。

较之莫言、马原、残雪，余华更彻底地告诉了我们：

世界就是所发生的一切。世界是独立于我的意志的。世界在每一个人眼里是一个全然不同的世界。它应当可以说作为整体而扩大而缩小，幸福者的世界完全不同于不幸者的世界。神秘的不是世界是怎样的，而是它是这样的。从永恒的观点来看世界，就是把它当做有限的整体来看。只有把世界当做有限的整体的感觉才是神秘的感觉。

余华不光在他自身解放的基础上，用他自己的哲学给我们勾勒出了他自己那个世界的基本图像，而且试图在自己这个世界中建立一套有自身秩序的逻辑网络。这种逻辑网络建立在旧的规则的破坏与新的程序的组织之上。他希望根据自己的哲学重新产生原子、原子事态与原子事态间交织的编码运算，他希望通过割裂开世界与世界之间的界限，完全依靠自己的逻辑网络使自己的世界完全独立。

虚构一个空中楼阁式的世界容易，真正要使它独立得成为一个真真实实的世界却极其不易。但余华毕竟是在努力着。他在努力尝试用形象来完成他的世界的编码。这就是余华的最重要的价值。

8

世界的丰富在于原子、原子事态交织的丰富。

余华现在呈现在我们面前的世界还不如我们自己熟悉的世界那样丰富多彩。这是因为我们太熟悉自己眼前的世界了，这个世界的原子状态对于我们来说每一刻都呈现着错综复杂。而余华所展现的那个天地编码相应还是显得简单。

要紧的不是自己哲学观点的提出，而是用丰富的逻辑来证明这种哲

学观点。而且更要紧的是证明这个逻辑还要经得起科学的推敲。既需要创造出一个世界,又必须以清晰的逻辑编码使人看懂这个世界。这逻辑编码不仅需要自成体系,而且需要编得复杂丰富。

从这个意义上说,余华等于给自己出了难题。

在马拉松式的与对手的竞争中最终能不能跑出好成绩,取决于余华对自己的把握和开掘。这包括突破自己已获得的成功的阴影,使自己不至于在一个微弱的点上徘徊;这包括应该在自己的创作上发现可变与不可变的因素,不断突破固有的经验;这包括通过对自己的剖析,来加深对生存状态与生存环境的体验,编织出更进一层的逻辑网络。而这一切最根本的是不断突破来自各方面对心灵的禁锢,焕发出越来越丰富的艺术想像力。

余华需要丰富与拓展他对他那个世界的想像力,这种想像力的焕发建立在对自我禁锢的不断突破之上。旧的禁锢突破了还会产生新的禁锢,一次禁锢的突破就是一次想像力的解放。

但余华的想像力究竟能发挥到什么程度?他能不能真正突破来自内外的对心灵的不断禁锢?

他的选择肯定是正确的。当有些人在生活表层的玻璃上滑来滑去,有些人跟着大师东施效颦,有些人兴趣于玩弄小把玩、小情趣、小游戏的时候,他开始构建一个属于他自己认识的世界,这绝对使他一起跑就有了一种优势,但这种优势他又究竟能维持多久呢?

我衷心盼望余华能跑得长久,能跑出持久的好成绩。可悲的是:余华生存在那样一个空间里,天长日久我们自己把自己的心包裹起来,包裹上了厚厚一层泥垢,难以产生极新鲜极非凡的感受能力与想象能力。余华想要独立地出色地完成自己的创造,但实际上他又恐怕难以战胜一切,包括战胜他自己。

我总有些隐隐的担心,担心余华梦见的那口井会成为他命运的一种象征。

张宇札记

1

张宇，河南洛宁人。洛宁依着洛水，地寡薄于积聚，人性躁动，重信义，喜讥评，好淳质，性情质直。俗话说，一方水土养一方人家。洛宁这个地方出土匪。张宇的爷爷是个方圆有名的游侠，据说不会哭也不会笑，能两手使枪，身上留有一身的枪伤。张宇的父亲，年轻时参加过农会，后来成为地道的庄稼人，据说也是一辈子争强好胜。张宇形容，上中学时，家里穷，卖猪、卖鸡蛋、卖柿饼的钱都用来交学费，每星期回家，他爹为了替他借钱，就要出去串门儿。“如果头天晚上借来了，第二天就交给我，并说我手头正好有钱，你先拿去花。说话时那大大方方的模样，好像他从来就很有钱。如果没借来，他回家便一声不吭地抽旱烟，第二天早早下地去干活。我走时看不见爹，就知道爹没借来钱，愧对儿子。爹借债，从来不告诉家里人。他一个人担着债务，欠了一辈子债，还了一辈子债，笔笔一清二白，从来不叫穷。”张宇的母亲，则是温顺贤良的一个农村妇女，包着头帕低着眼睛的那般模样。张宇说：“我们家里重男轻女，吃饭时我和爹坐在小桌子边，娘和妹妹却端着碗坐门坎石头和小凳子。”“我爹用筷子在饭碗壁上画个圈儿，说我再吃这些。我娘就记着这圆圈儿，决不会盛在外面。”

2

张宇1952出生。张宇出生时，他爷爷已经过世，在他眼里晃动的，只有父亲被沉重生活压弯的脊背和母亲过早地爬上眼角的皱纹。他很小就进山凹拾柴禾，童年的山乡生活留在他记忆中的印象，是冬日阳光照在山凹里的那种清冷。

张宇小时候，最羡慕的就是“手掂石块去敲吊在树干上的车轮，召集全队社员派活，让一拨人去犁地，一拨人去打场，让那些婆娘们去摘棉花，让那些学生娃娃们去捡麦穗儿”。十二岁，他考上了县里中学。全村三十多人只考上两个。那时，他用一根竹竿做扁担，一边挑着书包和干粮，一边挑着被卷进城，只记着他父亲的嘱咐：“书本里有大肉白蒸馍，念好了就端上公家饭碗，不用再像爹这辈子，用鞭子打牛屁股了。”但他恰恰只念了一年初中，就遇上了“文化革命”，从此一耽搁十年。等到他被招工，离开洛宁进洛阳的时候，已过了二十五岁。

3

张宇刚开始写小说，应该说受两种动机的驱使。

其一，是为使他自己从农村人真正变成城里人。他说：“刚参加工作当工人，总想找个吃商品粮的女人。因为政策规定，子女随母亲走户口。如果找到吃商品粮的女人，我的孩也能吃商品粮，孩子的孩子还能吃商品粮。这样子子孙孙才能牢牢地端公家的铁饭碗，和农村划清界线。这个问题解决以后，我还想把工人变成干部。因为虽然全家吃上了商品粮，与城里人相比，还不算正宗。例如，犯了错误开除公职，咱农村出身的要送回

原籍劳动,再也回不到城里。而人家只是换个工作,就可以从头开始。因为人家是城里人,不能开除到农村,如果把工人变成干部,犯了错误,就可以到工厂当工人,就有了退路,有了很大的余地。”想从工人转为干部,张宇为自己选择的梯子,是从文。

其二,是为从精神上超越自身的自卑。1978年张宇进洛阳时,毕竟是两手空空,一身黄土。没有爹,没有靠山,没有后台。洛阳虽说是一座小城,城市对农村的卑视毕竟造成了农村人对城市的恐惧。这种卑视与恐惧所组成的压力,培养出极强烈的自卑与自尊混合着的焦灼,这种焦灼又烘托出要从精神上战胜城市,把阴险的城市踩在脚底的动机。从这种意义说,张宇最初的决心写作,当然一方面为战胜城市,一方面也为了战胜自己。

张宇说:“那时候我在厂里,打球、跳舞、搞宣传队、搞黑板报,因为样样都行,就觉得不过瘾。因为不过瘾,就想着要搞创作。先写诗,后写小说。开始时候连连失败,也可能是这失败使我着魔。我生性胆大,不相信别人干了的事,俺山里娃子就不行。城里人和农村人斗了几十年,是城里人赢了还是农村人赢了?还不是农村包围城市,农村人最终调遣了城里人。”

4

张宇心底里一直徘徊着一种很褊狭的农民意识,这决定了他的创作从一开始就以一种山里娃子的身分,呈现出一种为农民请命的姿态。刚开始写作时,他满脑子尽是农民可怜。粉碎“四人帮”后,干部、知识分子、知识青年纷纷诉苦下乡受迫害要求平反,张宇对此耿耿于怀,觉得太不公平。他说:“如果说你们来山里住几年就是住牛棚受迫害,那么我们山里的父老乡亲天天都住在牛棚,到底又是受了谁的迫害,有谁来给他们平

反？在中国，最受苦最可怜的应该是我们山里的父老乡亲。如果中国的农民没有出头之日，那我们的民族和国家也就不会有出头之日，没有人给他们平反，我给他们平反！”

1979年，张宇在《长江文艺》发表了处女作《土地的主人》。这是一篇以反映具体的社会问题为目的的作品，张宇从农村改革现状中敏锐地抓住贯彻责任制这个核心，利用具体的形象表达了其中的政策。这篇处女作显示出张宇很出色的白描叙述的功力，但具体政策性框架的僵硬规定，又恰恰破坏了形象丰富的可能性。

从1979年发表《土地的主人》到1984年底发表中篇小说《李子园》，五年多时间，张宇发表了三十多万字的作品，我们可以把这一阶段看作他创作的第一阶段。这一阶段，张宇的创作基本没有走出主题先行的框子：在写作之前，大都先找出一个思想，一个具体的政策概念，然后反复推敲这思想这具体的概念是否正确，是否合乎形势的发展是否合乎中央的政策。或者就根据他自己的思想和理论水平，对形势的发展和社会变化来一番认真的估计，然后再回到生活中找故事，找人物，找戏。这种过程，实际成了一种填空。这一阶段他的作品中，只有对农村一草一木、一人一事都寄寓的炽热而真挚的情感，但很简单的政策框架又左右了情感在其中的自然奔泻，使许多很珍贵的素材都只变成零碎的局部，散落在没有生气的框架里。这一阶段的三十多万字成果，严格说，都只是新闻体的小说，艺术蕴涵在其中非常薄弱，主题先行损害了本来很丰富的生活原料。

1985年发表的《活鬼》，是张宇创作过程中的第一个转折点。《活鬼》以一个泼皮式农民游逛蛋的坎坷经历为背景，具体描述那么一个很典型的农民的个性。张宇为这个作品设计了一连串跌宕起伏的故事背景，把一个具体农民在命运面前的态度表现得淋漓尽致。侯七不过是人生大舞台上一个非常具体的角色，张宇一层层地剥出这个角色身上的性格基调，剥出一层比一层复杂的各种形态，喜怒哀乐全一层层地凸现出

来。这个作品的价值，其实不在那么一个活鬼错综复杂、眼花缭乱的命运安排，而在那么一个具体形象在人生舞台上很具体的技巧表演；不在这种表演里所透出的价值辛酸，而在主体对人生过程的感悟和很具体的人生表演中所透出的朴拙的幽默。《活鬼》使张宇的创作重心从对功利的社会问题的兴趣转向了很具体的人。当他真正从具体的农村政策转向具体农民，当他真正面对那些实在得能摸着肋条骨的农民时，也就找到了他自己的舞台，找到了属于他自己的表现方式。

从1985年至1988年，可以看作张宇小说创作的第二阶段。这一阶段张宇写作的四十多万字的作品，基本从很具体的政策观念里挣脱出来，开始从熟悉的人和事出发，去叙述描摹他们本身。这一阶段，张宇多采用白描手法去描摹那些形形色色的小人物，着力发掘极简单行为中蕴涵的幽默。但对生活中人与事的看法毕竟还是平视，只看到在他眼前活动着的形态，难以使这种形态像浮雕一样刻凿在背景之上，难以穿透这种活着的形态，缺乏那种经透视而显示的质感。

1989年发表的《精神游行》，是张宇创作过程中的第二个转折点。这是一篇借用推论的方式，力图层层深入人的存在本身的作品。这里设置了三个层次。第一层次，写那么一个抽象化的女人走入婚姻。她走入婚姻，是因为她渴望被强奸。第二个层次，写那么个女人走进婚姻，是想走进存在的本真。丈夫满足不了她回到本真的这种要求，村支书反而以理想中的角色出现，他还给了她一个丰富的女人，她也使他脱离虚假，变成了生动新鲜的男人。第三个层次，写裸体游行过程。游行过程成为这个女人对自身的追问，折磨变成惩罚，游行过程又变成这个女人对自身的洗罪过程。这是张宇十多年的创作中写得最为阴险、最为刻毒的一部作品，他似乎拿着一把凿子在一块看起来十分好看的石头上一个劲地凿，把石头凿得斑驳陆离，力图凿出石头的本质。通过这篇作品，他把小说当做了自己对自己的思考。这篇作品培养了张宇的结构意识。可惜的是其中有关太阳花月亮花的浪漫气息像霉菌一样在阴冷的天空中漫天飞舞，它多少

影响了主体叙述的调子。

我们可以把这篇作品以后的创作看成张宇创作的第三阶段。应该说《精神游行》才意味着张宇的真正成熟。通过《精神游行》,张宇把对生活的描摹变成了对生活的俯视。在俯视之下,具体的网络关系已变成了交叉纵横的线条,而具体的人就成为了这广阔棋盘上非常渺小的棋子。这时品味,幽默之中夹杂着刻薄,刻薄之中浸透着幽默,而在这刻薄与幽默之后,则是那种穿透人表层的生存网络和生存行为,对存在本身很深刻的感悟。人的存在本身一下子极富质感地从斑斑驳驳的背景上凸现出来,文字就不再是流动的很轻很薄的水,而变成了凝固起来郁积在那儿的东西。

5

发表《精神游行》后,许多人都感到了张宇的可怕:明明是正着的东西,他为什么看成了反的呢?明明是黑暗的,他为什么又看成了明亮呢?张宇解释说,这种看法来源于他的童年:"上学时听说地球是圆的,还要围着太阳转,我就心里别扭。我问老师,为什么我们围着太阳转,不能让太阳也围着我们转一转吗?等知道地球有吸力后,我就感觉不是我们站在地球上,而是我们被吸在、停在它上面。这以后我产生了一种逆反心理,什么事都反过来去想。再坐在石头上晒太阳时,就不再觉得是坐在石头上,而觉得石头坐在我的屁股上。我站起来时,不再觉得是站在地球上,而觉得地球站在我脚上。晚上睡下时,又觉得床铺睡在我身上,并不是我睡在床铺上。这全是因为地球把我们钉在了它的身上,才让我感觉不到它在转,反认为太阳在转。"

张宇称这叫做逆反心理,其实他是力图挣脱惰性的思考,用角度交替的方式使思考穿透表层。这种思考方式培养了他的机智,使他能在看

起来简单的生活现象里看出很丰富的内容,能穿透肉看到骨头,深入把握每一个人的生存状态。张宇认为,人与自然界任何生物一样,有欲望的作用力与反作用力。人生活在自然与社会的双重网络之中,人的生存状况是在这两个网络的限制之中的不断调节。这种认识导致了他对关系网络的兴趣。人生活在各种各样活的关系之中,每一个具体的人都是这种四通八达关系的一部分。在众多类型的关系中,张宇的兴趣似乎偏重于政治文化关系。他认为,中国是一个官体结构,所以政治文化是中国传统文化的核心。他认为,中国人的社会属性和自然属性的矛盾,其实在政治文化中对立得更加尖锐,在尖锐对立中更显复杂性。

一个作家的成熟,体现在他对自己表现生活的角度和方向的选择。张宇大约从1986年起,就选择了写政治文化中人的生存状态、人的变化和转移这么个方向。他说,这几年,别人都追求抽象和“形而上”,我偏偏要钻“形而下”。在“形而下”的洞穴里钻得久了,他感觉到政治文化中有一个怪圈,人一进去就会变形变色,于是他就想进一步揭示人这么一种变形过程和它的痛苦。他感觉到,不管怎么写,最终都是写人创造了文化,又背上了文化的负担这么一种困境。那么要紧的,就只有在困境中的态度。

1988年春天,他完成了他的第一部长篇小说《晒太阳》。这部作品的主人公是一位年轻的县长,到家乡县上任后面临的一系列官场的人际关系,描写他在具体的官体结构中如何凭其智商实际地操作。其中有许多很精彩的体验。

譬如,要想入党就不能太积极向党组织靠拢。条件尚未成熟,把申请书早早交上去,人家为了答复你,也为了完成人家的工作,就得研究你,研究时先在心里按住你不够条件,那就要努力找你的缺点。如果不忙申请,就会看你的优点多,看你的缺点少。要等到人家认为你已经够了条件,动员你申请,就成了组织上要完成这项工作,就成了两结合——我实际上成了他们的礼物,成了他们工作的成绩。

譬如，搞好人际关系，我的深深体会是和人共事，咱先要不害人，主要是防备不被人害，这就容易得多。人不犯我，我不犯人，人若犯我，我就走人，能逃掉就是重大胜利。无论对谁，咱都没有意见，无论是黑脸白脸红脸绿脸，咱永远能看惯，都是好脸。人家对咱有意见，人家看不惯咱的脸，那是人家的事，与咱没有关系。这样，一只巴掌拍不响，时间长了人家就不会再对你有意见。如果他坚持对你有意见，和你过不去，别人就会对他有意见，和他过不去。为了应付别人，他慢慢就会对你没意见，因为他对别人又有了意见，推陈出新了。

譬如，做一把手的，千万不要向上级诉说二把手的不好，那等于说自己无能和草包，等于汇报自己。汇报工作也好，汇报别人也好，打小报告也好，实际上都在集中汇报自己。别人汇报了你，你再去汇报他，那就等于一比一，只能让上级知道这两个人有矛盾，显不出自己的水平。要扭转这种局面，就要反过来，你讲我的坏话，我偏要讲你的好话，这样事情才会逆转。事情往往这样，你去说别人的坏话，人家偏认为不坏。你去讲别人的好话，人家偏认为不好。

不深入人际关系，参透这种关系，大约不会有这样精彩的体会。张宇想在这部作品里，表达那种坐在石头上冷眼看世间世事，暖暖地晒着太阳的感觉。他用一个“板凳板凳摞摞”来回循环，很具象征意义的儿歌来表达他对世间复杂关系的看法。他做到了对表面复杂关系的参悟，但他自身还是纠缠在那种种复杂关系之中，难以真正坐到被屁股磨光的石头上边，难以沐浴在真正变得柔和的阳光底下。想走进去而又走不进去的张宇以一副窘态悬挂在这部作品之中，这部作品使更多人联想到张宇当县长的经历，人们在这里进一步看到了一个很真实的张宇，于是也就有更多人对这个会当官、把一切都看到了骨头的张宇感到了恐惧。

6

张宇的小说,基本都是用很入世的态度,写他自己对生活的体会,所以基本是贴近生活的。张宇写小说,常常是先有一个很有意思的人物,有了这个人物在网络关系中很有意思的动作,然后再回来琢磨这样一个具体人物和他的行为的意义。这使他把很大的重心摆在构思和孕育上,用他自己的话说,“我心里经常有十几个甚至几十个题材在翻腾,偶尔想起这个,偶尔又想起那个。见了朋友,还要讲一番给人家听听,看有没有意思,找一些信心和启发,要把它想熟了才写。有时怕没有想透,甚至经常劝自己先停一停,别没有到火候就揭锅,生那月份不够、缺乏营养的先天不足的儿子出来,给人笑话,使自己脸红。”

构思和孕育过程,其实是他对题材进行解剖和组织编码的过程。先试探着从各种角度寻找这题材内包容的容量,张宇希望得到的是对社会生活层面较深刻的揭示。他通过几种方法的不同效果进行比较,目的是希望获得比较深的切入。一旦确定了角度,他会根据这角度来配置编码,这里面包含着两个方面的劳动。选择角度的过程是一种很理性化的思考,是对题材进行归纳的过程,这种归纳过程使瘫在地上的血肉变成能戳起来的骨头。而配置编码的过程,则又是发展感性想象的过程,在确立骨架以后尽量想办法在这骨架内繁衍出血肉,使血肉能够包裹住骨头。

张宇很早就感觉到,这种创作方法,导致的是表达的单薄和瘦弱。因为任何生活素材,都不可能只包含一种物质,一种元素。生活往往是多重物质多重元素的混合体。在对它进行提炼时,只要抽出一种,就做到了对其它多种的净化,净化只能做到对原有生活蕴涵的破坏。一色、一义的作品实际难以接近生活的本来面目。产生这种认识后,他努力从相互关系、相互作用上下功夫,这种努力构成了他在局部处理上的精细,但从根本

上他却难以突破自己。

因为他是在1979年的背景上学习写作的。1979年的背景决定了他对具体社会主题的关注，1979年的背景构成了他寻找一个思想、一个概念，再把这一个思想一个概念变成创作磁力。这种磁力使得他无法摆脱在一个构思中搜寻本质意义的兴趣。这种本质意义好比一种具体的引爆装置，一旦找到它引爆它，就可能获取相当层面的社会轰动效应。在生活的网络状态中，本质其实是网络状态的总和。凡是割裂下来的东西，一旦脱离网络状态，其实就难以成为对网络状态的总结。它只会是虚假的东西，只会构成对网络状态总体的破坏。但张宇面对网络的本能反应，就要对网络作出自己机智的归纳，引力使他苦苦地寄希望于自己的智慧思维之光能打亮摆在他面前的具体网络。他要参透这网络，征服这网络，只能借助假设，以个人视角对复杂的存在作出界定。张宇总以为多种假设中总会有一种比较接近深刻，于是往往在几个方位上来回徘徊，痛苦地进行比较和选择。其实，作为假设，假设与假设之间，价值总是相等的，不同角度获得不同的效果而已，它们构成的都是总体上对生活本体的破坏。应该说，本质的虚幻像雾中之花欺骗了张宇。

张宇的小说因此边缘非常坚硬。这种坚硬的边缘像城墙一样显示着他作品的界限。这种坚硬的边缘，一方面说明它的结构的严谨程度，很坚硬地圈定出了自身。另一方面说明在这结构中涌动着非常强的结构赋予性，这种赋予当然来自很鲜明很具体的假设。张宇很强调反映的深度，他深入对假设本身毫不妥协地追究，在结构内部常常能构成层次的层层递进。张宇也很注重多重色彩感觉对假设的具体丰富，他尽心尽力地挖掘自己的多重体验，组织多重色彩涂抹的缤纷，但所有努力，都只能是在一个规定得很严整的结构之中的努力。

张宇的遗憾，也许就在他一进入创作流程，就怕写下去自然发展，顺理成章。他太要求作品的结构性，也太要求在社会存在中所显示的具体深度。当他作用于结构的时候，结构的反作用恰恰阻碍了他对生活的感

受和表达。张宇在确定他的结构边缘之后,就在他的结构里构筑他所理解的网络状态。他用很强的主观意图放大了具体的个人与网络之间的比例,这种比例先是使具体的人在网络面前显示单薄,以突出背景的沉重和沉重背景中个人的悲剧实质。然后又要使单薄的人构成对沉重的网的抗衡,使这单薄的人在网与网的缝隙中掌握自身的命运,显示力量抗衡中的主动性。也就是在悲剧的人与背景的对峙中挖掘出人的价值,既突出人的悲剧性又突出人的悲剧性中显示的英雄色彩。

由此,我们在阅读张宇作品时,首先感觉到这精心构置的结构的力度,这是从很具体的假设中所迸发出来的武装得很好的主观。然后又从这主观矗立的假设后面感觉到它的结构组织的单薄,它坚硬的边缘阻碍了多重意味的生活原材料的渗入。

7

张宇把小说的表达称做传达。创作者主体向阅读过程的传达。他认为小说家转来转去,变来变去,不外乎怎么传达,也就是围绕着“传达”转圈儿。

张宇认为,我们几十年来的许多小说都像高音喇叭,所以传达得不好。“我开始写作就学这种大喇叭小说,后来忽然发现太响太大太空太损害人的耳膜,就连忙努力将声音降下来,企图把这种声音变得温润一些,最好像一条小溪翻卷着细碎的浪花轻松地流向读者的心间。”张宇希望小说能从“大说和中说回到小说”。他自身所追求的传达方式,是力图使小说成为一种耳语,作家与读者之间的耳语。

小说是语言叙述的艺术,小说的传达,当然只能靠语言叙述来完成。叙述的效果,其实取决于作家所持的叙述态度。

张宇力图摆脱传达的形式,使传达成为不设任何障碍的无设防传

达。他从心底里反对那种颠覆阅读式的“反传达”。他认为“反传达”所构成的传达的障碍有可能造成焦虑的叙述,而焦虑的叙述,有可能因为思绪与情绪的压抑,反而影响了作家生命体验的发挥,反过来也阻碍了读者对作家生命体验的贴近。张宇想尽量压低叙述的姿态,使叙述保持一种很平易、很柔和又很平静的状态,这种叙述措施是为他的结构形态而作出的选择。张宇期望于通过耳语的构成来消融他结构的坚硬边缘,但正像他无力于改变他的结构边缘一样,他的叙述同样也很难传达到无设防的零度标准,因为无设防的零度标准是建立在超越了浮躁的个性化叙述的境界之上的。无设防的传达必须缩小叙述者的位置,使叙述者小于它们要叙述的人物,才可能达到耳语的效果。

张宇以他出众的悟性,感悟到了传达对于小说效果的重要性,但他在实施自己的叙述措施时,马上显示出实现的苍白。缺少艺术化话语的组织功力,使他对平易的追求经常不自觉地滑向新闻体,使新闻体以百分之六十以上的比重蔓延在他的叙述中, 破坏了艺术化叙述的弹性,叙述流也难以达到那种轻松的语态。另一方面,张宇还停留在对个人状态玩味和展示的境界,这种境界决定了叙述者=人物的姿态。这种姿态又决定了叙述只可能停留在有限视野,于是,还是难以走到他想要追求的不是“大说中说”的小说天地。

正因为张宇无法战胜他自己,于是张宇的叙述就只停留在直接的个性袒露上。他通过叙述所带给我们的,还只是一种情感的宣泄。这种情感宣泄以一种很强的生命的力鼓荡你参与宣泄,而并非是以一种很轻淡的宁静来诱使你投入那个足以使你自身伸展的具共鸣效果的场。张宇的叙述跳出了对语言的使用,他的生命接通了他的叙述,于是他的叙述就成了他生命的直接跳荡。

张宇属于那种情绪思维型的生命,且他的情绪化紧张思维经常处于焦灼状态,于是他一进入思维表述,叙述也就显示出了那种特殊的生命魅力。应该说,张宇的生命激情是需要对立面来激发的。进入思维表述

时，他找到了对手，激情也就随之鼓荡起来，他常常要在对手面前显示出自己思辨的潇洒。而一离开思维表述，进入事件描述，他会感觉面前失去了对手，于是生命的力也就相应撤退，于是表达也就变得苍白、平庸和没有生气。

正因为张宇的叙述是他生命状态的直接体现，所以叙述又需靠情感配合才能达到较好的传达效果。张宇传达得较好的，都是他的情感投入较多的作品。他的滚热的情感在结构中奔涌起来时，叙述也就变得光彩照人。如此，张宇就不适合于那种冷峻的语境处理。他无法冷却他的情感，对情感进行压抑，他袒露在我们面前的生命当然也就会变成黯然没有光彩。

8

我读张宇的小说，读到最后，他的语言和他精心设置的那个框架常常都会变成壳，这个壳里到最后只剩下他那种无法消融的幽默。这种幽默，在张宇前期创作中只不过是逗逗闷子，得意地笑着，耍点儿小聪明，做着鬼脸，弄一些小动作来搔你的痒痒。写着写着，慢慢地就刻薄起来，闭着一只眼睁着一只眼，皮笑肉不笑的样子。每个成熟的作家都有自己的绝活。张宇的绝活，应该说就是他的幽默。

一开始张宇并没清醒地意识到他的幽默的价值。幽默是他处理生活的方式。一开始他的幽默，只不过是他在生活中对自身的一种保护。当感觉自尊受到威胁时，用幽默来维护自己的自尊。这时幽默是以一种温和的调侃所构成，由这种调侃来构成富于喜剧色彩的谐趣。幽默起先是用麻木的方法保护他，包裹他形成一个暖色的网而使他不至于受到伤害。张宇起先把这种消极的幽默当成一个壳，需要时候就钻进去，以保持自己心灵的安宁。钻得多了，他渐渐从这壳里感受到一种超越别人的生活

态度,即可以通过幽默来调侃别人也调侃自己,使自己超脱于平庸之上。这时,幽默变成了一种自觉的生存行为,消极的使用便变成了积极的使用。在积极使用的过程中,幽默孕育了机智,机智又诞生幽默。当幽默与机智配合,足以摆脱常规的逻辑和平庸的现实思维的束缚时,张宇又从幽默的积极使用中获取了足够自信,这时他的幽默里明显又增添了表演的因素——用幽默来满足幻觉的享受,用幽默来表演幽默。

应该说,是幽默帮助张宇真正走进了城市。也可以说,张宇正是通过幽默,才接通了他与城市之间的联系。

张宇一般都是以装憨的方式,来开始他的幽默。他把自己装扮成一只在阳光下闭着眼睛懒懒地趴在那儿的猫,时不时很放松地打打哈欠,理理胡子。张宇一般先给人一种自我解嘲的假象,以伪造的知足常乐、麻木不仁来营造那种温和的轻松,以显示他幽默的自卫性质。以轻松而又温和的语调叙述,生活就产生暖融融的喜剧色彩。张宇让你保持一笑了之的态度来领略这种喜剧,当你置身其中时,才能看到的真正意图是要让你在喜剧氛围中感到人生如戏,人人都是戏中傀儡。这时你开始从轻松中感到沉重,沉重的压力又会使你感觉到张宇实际上是在高踞于你之上带着那种不怀好意的笑看着你。他其实是以自嘲的方式达到了进攻的目的,他对你完全是一种主动挑战的姿态。当你感觉到他在自嘲的时候,他其实已经刻薄地对你、对整个你周围的生存网络都进行了嘲讽。他在表达的,其实是他自身的优越。

张宇通过他的幽默,表演的是一种居高临下的欢愉态度。

只有从人生表层的痛苦感中跳出来,由沉重变成轻灵,才能有居高临下的欢愉态度。而有了欢愉的态度,才可能用游戏方式从悲剧中提炼出幽默,从沉重中寻找出趣味,以趣味来表达沉重。张宇作为一个生命个体,个性的敏感、脆弱使他特别敏锐地感受到痛苦,在痛苦的层次中,他依靠着他的内在力量一次次抗拒着痛苦的逼迫。正是内在力量与痛苦的一次次磨擦,使他一层深一层地参悟了生命与它生存的背景的真实关

系。这种参悟，又帮助他挣脱出沉重的关系牵扯，又寻找沉重之中的趣味。应该说，这种对趣味的寻找，使他获得了自由。

本来，找到了这种欢愉和游戏的态度，张宇应该活得更洒脱一些，更滋润一些。但他自己运动的重心，恰恰又成为了他自身的羁绊。张宇从洛宁农村走出来，沉重的心理负担使他难以挣脱那些非常具体的功利目的。这些具体的目的与洒脱所构成的矛盾，使他不自觉地把游戏当做价值使用，使用游戏的操作是为获得目的。这样，就产生了很有意思的现象：一方面张宇的作品里充满很精彩的机趣，这些机趣显示着参悟的机智；另一方面，这些机趣又在明显向你显示它的机智价值，在毫不掩饰地完成显示时，它自身又得到了抵消。换句话说，一方面张宇通过他的机趣的发现向我们展示了他的超越，另一方面张宇又通过他得意洋洋对自己聪明的显示向我们展示了他的不超越，这种不和谐使张宇的作品停留在半遮半掩、半生半熟的境界。一方面它提供了比较深的对生存的感悟，另一方面它又使我们看到一个裹在重重纷扰中无法解脱的生命个体。一方面是很轻松的机趣和自由，另一方面是很沉重的尴尬和拘谨。在一个结构里，有了一种要进光亮的感觉，又始终难以透亮。

这种纠缠与难以分割的现象，大约就是人生之常态。

9

我与张宇相识很晚，见他的第一个印象，就是他的眉宇间显露着那种极充分的自信。他站在那里，背着手，眼睛抬得高高地微含一些笑看着你，一种充满挑战、生性决心战胜别人的样子。张宇的嘴皮很薄，下颌微微有些上翘。与张宇接触，相当一段时间你绝对很难深入他的内心。

我认识张宇的时候，张宇穿着很潮的水洗布裤子，已是一副早就斗胜了城市的神态，只是走路的样子多少还留一些山里娃子的味道。他走

起路来似乎是脚跟先着地的样子,不紧不慢两只大脚片一撇一撇地往外走,肩膀也就随着晃来晃去。

张宇与你交往,首先是聪明地围着你转圈,试探你的档次与层次。以他的个性,他与智商低的人根本就不过招,嘻嘻哈哈两句就应付过去。他说他不喜欢愚蠢的人,对愚蠢的人他只是使用,绝不会喜欢,愚蠢的对手他认为斗赢了也没多大意思。这样就决定了一个前提:他愿意与你深入,首先是他设定了你作为对手的身分。他认为,只有这样的深入,才会有交往的乐趣。

张宇在设定了你的身分之后,就会很投入与你对话的角色,对话实际是一种不显山不露水的对峙,对峙的目的是要确定他的段位。张宇与你交谈时,一投入就会进入正话反说的层次,需要你从相反的方向去贴近他的主题。从正板换成反板,就多了许多调侃的自由。正话反说,他的语码就会变化多端。你悟性不够,就会落入他的陷阱,在他良好的竞技下显示出你的无能。

张宇与你交谈中,使你感觉到他把周围的一切都当成对手,时时都处在一种应付决斗之中。他说普鲁斯特的《追忆似水年华》是了不起,我花了相当长一段时间想击败它,要击败它就要用最简单的语码抽出它的表现方式。我发觉普鲁斯特是通过一连串互为联系的点重新来组织时间的编码,通过距离所构成的层次来展示生活的涵义。他说性格组合说,我第一次听说就吓一跳,但我一进入内容,就马上觉得它特别好玩——人的性格能组合就能切割,能切割能组合的性格就不会有性格,就是死的。我一下子就把它给打倒了。我觉得如果要给性格找个意象,它只能是圆的。他还说,男人和女人,我琢磨来琢磨去,用最简单的话也可以把最复杂的内容都讲清楚。简单说,男人找女人,是找一只喜欢的漂亮的鸟儿;而女人找男人,则是找一个结实的笼子。这样,男人通过对女人的占有显示自己的价值,就成了拿鸟儿比鸟儿;女人通过男人的强弱来看自己的价值,就成了拿牢笼比牢笼。他说,现在都在搞气功,我也读气功书,我读

气功书，是把它当小说技巧读，把气功描述得神玄的人，从根本上说都不会是小说中人。

张宇与你交谈中，时常会炫耀他当过县委书记，当过文联主席。他有两帧照片，很显现他年轻轻当官当得很潇洒的气派。一帧以一片树林为背景，穿一身洗得发白的干部服，敞着上面三个扣子，钢笔半跳出上衣插袋，一手支腿，一手叉着腰。另一帧披一件黑呢子大衣，配以很沉重的背景，笑着，眉宇间是很深的"川"字纹。

但张宇与你交谈，却从不嚼别人的舌头。你在熟人中转一圈，听到一圈人说他背后的坏话，你却从他嘴里听到的都是对他们的好话。他说，别人的缺点让别人自己说，别人对我有意见，问题都在我而不在别人。哪个别人都比咱自己强。这好话你要听多了才能听出一些意味深长，听出一些意味深长后，你会觉得他对那些主动向他进攻的对手多少有些蔑视，这种居高临下的蔑视又早已超越了对手。

张宇生命的场太强。他喜欢跳舞，其实他的舞跳得并不好。跳迪斯科，他的身子整个儿后仰，仰出很潇洒的一个样子，脚有力地跺几下，就要甩一甩并不是留得很长的头发。张宇有时爱撇撇嘴，把"去毬的"摆在口头，一副楞头青横不拎的样子。但有时，又特别显出忍耐与修养。有人说他长得像狐狸，带着酒意端着酒杯到他跟前，说要为你狐狸的狡猾干杯，他居然会站起来，不动声色还带些微笑说："小狐狸，是小狐狸。"

10

同张宇接触多了，你会感觉他确实活得并不轻松。

张宇每天都要求自己进入到一种状态，是这种状态构成了对他的压力。

他每天早起写作，他的最大理想，是有一张很大很大的书桌。他说，

我去省长的办公室,那好大的屋子,屋子里只摆一张桌子,好大好大,那叫气派!他自己的写作间只有他自己一把钥匙,进出都上锁,连妻子进去打扫卫生都会生气。他早上一个人把自己锁在屋子里,他动笔写稿子时先要用毛笔在稿纸上认真写下题目,桌子上再打扫一遍,然后才开始冥思苦想开头。他的小说,一般开头都开得很苦,《活鬼》就写了十七个开头,开了整整两天。

他老提醒着自己是个没有文凭的,不能算知识分子的作家,老想着自己还没有得到定评,老想着使自己区别于别人,不被别人吞掉或淹没。

下午,他三天里有两天大约要接待来客,晚上又要到熟人处各家各户轮流串一串,串是为了保持各种关系的平衡。有时玩玩麻将,但玩时总想着要成为赢家;有时找各类朋友交流各类思路,但又想着只能让别人了解思考结果,而不能让他们了解思考的过程。

其实他经常出发点是生怕自己被别人伤害,但他主动对自己的保护,常常被别人误解为他可能主动伤害别人。

张宇因此希望能有个真正把自己放下来的角落,于是这几年他喜好上了盆景,买了一摞很专业的书,出门随身带一把铁锹,每到一处首先要寻找盆景市场。他自己设计了几盆,虽水平业余,摆在屋内几上,也多了几分绿意。窗下又辟出一块绿地,闲时少不了到里面伺弄。其中栽得几丛修竹,虽叶片黄锈,居然也活了下来。

张宇经常做出一些不认真的样子,其实他对小说艺术的思考与追索都非常认真。他对自己前期的作品进行总结,认为之所以单调简单,是因为陷入了线性思维。“线性思维,意味着从中找出一个主题,发展到找出两个或者无数个主题。但主题再多,哪怕有一百个,还是没跳出这界定的圈套。线条再多,仍然是线多。线条的一端是因,另一端是果,你的因再多果再多,并没有逃出因果关系这张网。而生活却并不是线性的,生活简直是一团朦胧和混沌,用线条理,等于用刀片切,把什么都切碎了,选出来的只是感受的一些渣子。”他认为从线性思维里逃出来,就应该走进“场

性思维”，走进活脱脱充满灵性充满生命的边界。他思考农民下地割麦子，到底是为了麦子呢，还是为了在烈日下割到地头，躺在地头的小憩？他说，一般的思维，目的当然是为了割麦，休息也是为了完成割麦。但反过来看呢，割麦光着脊梁，皮肤被烈日晒得通红，被麦芒刺成一道一道，可正是这种辛苦，等躺在地头面对着满天白云时，你才会领略那种极甘甜的乐趣。把这种痛苦和乐趣交叉起来，其实才可能跳出线性的思维。进一步，他又把他的思考发展成一种“公母说”。他认为有关小说创作的理论太复杂，干脆不如简单化，简单成公和母的关系。比如说，先期阶段，包括生活的体验、感受，在没经过创作个体精神作用之前，都是公的。那么后期的个体精神启动、作用就是母的，艺术世界的建设依靠的是母性哺育，这样，小说理论就成了公系列和母系列。一般说，都是公系列的作品容易引发社会效应，但真正具备艺术震撼力的，实际应该是母系列。张宇说：“我是公好，母不够。”

张宇要求自己每天都处于这种没有框架限制的奇思怪想之中。他说，“白天我的思维挺正常，但一到晚上在灯下，我就开始胡思乱想，让思维像疯狗一样咬起来。先放出一条狗，再放出一条狗去咬它，非把它咬死不可。”

一次小说艺术研讨会上，张宇说到有一天晚上，他曾在半夜里尝试着给全世界的作家评职称。他说：“因为想到上帝创造人要七天，那么我想这职称应该也有七级，在这七级里应该分成四段，四个级别。我把一、二、三级定为初级和中级，这三级是只进入生活层次的，到第四级，作品才进入生命的层次。其中第四级是进入了生命的一部分，第五级是进入了一大部分。第六级，艺术活动进入到生命最精彩的那一部分，艺术世界就成了太阳，没有生命就不亮。到最后，第七级，整个儿完成了生命世界，生命没用了，就好比鸡出了壳，整个生命像壳一样活不活都没用了，这才是艺术的最高境界。定下这七条，我就拿着它玩，用它去衡量一个个世界上的大作家。我发现梅里美是个浪荡公子，他很轻松地就完成了自己的

艺术世界，又去玩别人，这个人很让人愤怒。卡夫卡是交出了他创造的可怕的艺术世界，到死时还觉得自己不行，真是人心贪婪蛇吞象。这样想来想去，觉得做一个作家主要要看态度，境界是比不过人家的。写小说其实是苦修，修到什么程度只能让人说去，只要修着就行了。不为修成正果，就轻松。这样想到半夜，忽然想着在这七级里自己究竟应该填几级。想着想着，心里就特别难受，眼泪就掉出来了……”说到这里，当着会上几十人的面，张宇竟哭了起来。就在那一刻，我感觉到了张宇身上深一层的东西，我感觉我真正贴近了张宇。

11

每一个人的内心深处，其实都是脆弱的。张宇说："每个人都有自己感情上的角落。一走进这个角落，你便觉得身外一切都枯燥无味儿。"张宇的感情始终离不开生他养他的那条洛河。在他的印象中，洛河滩总是月亮还没有升起时那种恬静，河水静卧在河滩里是那种柔和的亮，满天都是冷悠悠的蓝光。张宇的生命自然也就无法挣脱那块土地对他产生的磁力作用。那块土地的青草味泥土味野花的清香永远萦绕在他周围，他的记忆里永远是他父母的声音："刚回来？""吃了没？""在哪吃了？""吃咸吃淡？""那叫你妈再弄碗淡的解渴"。

其实从根本上说，这些年，他弄来弄去，一直在为战胜这种引力而努力。他一直努力挣脱洛河的魅力的诱惑。洛河其实是一种很具体的氛围。洛河是恬静和温馨的，这种恬静和温馨一直在把张宇往回拉，而张宇则又在一刻不放松地往前走。这往前走，对于他来说，是意味着走出平庸，他觉得他在那块土地上生养，要想走出平庸，就应该像鹰一样摆脱这块土地。

但每一个人大约都很难完成这种根本的背叛，背叛这块土地，背叛

传统，最后当然也就是背叛自己。完成不了这种根本的背叛，就只能悬挂在这种作用力与反作用力的互相纠缠之中。这样，情感就在生命的运动过程中，起了协调一切的作用。

张宇认为，一个人的生命，其实应该分成两部分：外壳和灵魂。外壳就像手套一样，不过是灵魂的套，它紧紧套着灵魂，像牢房困着罪犯。外壳制约着灵魂，灵魂冲动着外壳，人这么个单位实际上是一个灵魂和外壳相互作用的集体。张宇由此又认为，所谓人生其实是外壳行为和灵魂行为两部分在进行。有时，是外壳拖着灵魂行走；有时，是灵魂冲动着外壳运转。在外壳主宰这个单位时，行为是平庸的；在灵魂主宰着这个单位时，行为就发生杰出的表现。张宇认为，人生应该从这里来区别质量。

张宇说，我心中明明白白有一个美丽的地方，我想走进那地方去，但可能一时走不进去，可能我还在挣扎，要永远挣扎下去，意识到了那地方，总比糊涂着要好。

说到底，张宇其实还是真诚的。他要是不真诚，就不会心里藏不住什么掖不住什么，就不会把自己明明白白地敞开在他的作品里。每个人在日常生活中其实都戴着面具，张宇操作自己面具的技巧也许高超一些，使许多人都难以参透面具而看到他的面孔，而误把面具看成了面孔。

张宇要认定你是他真正的朋友时，才会非常放松地卸掉他的面具。那时候，他会自己动手给你擀面，虽技术操作擀不了那么细，但面和得筋道，配上葱花盐，热气腾腾一大碗端到你面前，这时候你马上感到一种非常动人的纯朴。他的心底其实是一片很潮湿的、保护得很好的绿地。

躲在面具背后的张宇，其实归根结底，还在通过他的情感传达他自身对生存的关注。他可以写出比较深刻的反映社会背景中个人存在景况的小说，却难以超越具体的社会文化背景，从反映踏入创造的环境。他们的叙事空隙里流动的，都是很真实的情感。这种潺潺流淌的滚烫的液体会左右我们的情感，却难以诞生那种深入我们记忆的、超越时间空间的意味。

每一个人构成着每一个人的局限,种种局限伴随着种种选择降临在我们每一个人身上。机智的张宇当然也难以突破他自身的局限。

1991年1—5月杂记于北京

出版人洪晃

1

1998年春天时候的洪晃还是生意人而不是出版人，我与她相识于北京国贸夏宫一次悠闲的午餐，主角是当时道琼斯北京办事处的老麦，一个已经能把国语说出俏皮的京油子老外，洪晃和我都是为罗点点作陪。餐厅是洪晃的选择，她喜欢要不就是特别闹、要不就是特别静的场所，夏宫自然算是静的。洪晃一如既往地迟到，而且每次迟到都有名正言顺的理由。她自称为上海人而在夏宫选择上海菜，身上南方女子的温存是分文没有的。那天她的穿着给我的第一印象是一种嬉皮与雅皮的综合，不像生意人不像文化人当然也不像淑女。洪晃好像不能连续、连贯地说中文，英语表达得流畅好像多少带点高雅气质；而中文除插科打诨之外，说到正经地方则多少会漏出一两句粗言秽语。那时候洪晃还敢在北京城里开车，她自称是"蒙古草原驾驶员"，开车是在去内蒙草原的路上学的。"大家还是出了张北才让我开，路上根本没有车。"她在内蒙曾投资了一个牧场，之所以投资，一是因为那里"看草原有360度的视觉"，二是因为喜欢骑马。"我喜欢骑在马上像疯跑一样的感觉，而北京的马都是贵族马，受过专门训练，特认人。你上去稍微座位一偏，见你上马动作不专业，

那马就说‘操性，你大爷！就你还想骑我？’你怎么蹬它，它就是不走，然后走起来就开始整你，见一个小树杈就跑过去，把你撞一下。北京城里的养马场里的马就这么整我。而内蒙的马特好，你一上去它就跑，爽极了。”牧场办起来就为夏天蒙古包里接待一些北京客人，洪晃是个不疲倦地追逐新鲜的人。凭着新鲜劲，她连着拉朋友去玩了两年，随后玩腻了，就扔下了。牧场自然倒闭，投资打了水漂，但反正玩也玩过了，占也占有过了，洪晃说，“去他妈的，不也就是俩臭钱吗？多少不也留下了这开车功夫吗？”那时候，她自称是三挡开遍北京城，“咱不敢开快，开慢还不行吗？”我们约吃饭的地方，她的车总是求边上的出租车司机帮着停进去，开口就是“劳您大驾”，停进去就给10元钱。她的驾照是河北本，有一次到灯市口，去她妈那里，拐弯走到自行车道上，给警察截下来。据她自己说那天正好要见一个大使，打扮得是个模样，警察上下看看她说；“哟，什么时候河北农民都成这样啦？”

洪晃当时在标准国际投资公司，听点点介绍，好像是公司的副总，是专门负责拉钱的。标准国际的办公地点在中山公园红墙之内，是一个相当好的去处，我记得院内廊边有多棵桃花，在春光下开成红艳艳一片。但桃花下阴气极重，在春天阳光之下也有寒意贬骨而来。

2

1998年的洪晃一心想当作家。那时候点点在《三联生活周刊》开一个“走向新世纪”的人物专访专栏，每期采访一个思想敏锐的“新知识分子”。洪晃与我的交往其实始于点点向我的推荐。点点对我说，“你真的好好看看她写的文章，这个人的小文章写得有意思，人也好玩。”由此，1998年的《三联生活周刊》从第十期起连续三期在《生活圆桌》里发表她的短文。第一篇是《科学幻想》，写在一个老外引导下的科幻畅

想——三峡里可以有尼斯水怪，三峡移民可以拍成《开路先锋》之类的电影，最后三峡因为供电量过多，必须在管制下通宵点灯。有点“点灯拔蜡”的黑色幽默味道。第二篇就是著名的《上半截下半截》。此文原是给一本时尚杂志写的，编辑读完说，你光告诉了男人下半截要怎样才算好，可没告诉怎么好的手段呀？洪晃觉得这没法改，“我她妈心想，男人的手法，这，这怎么教呀？”就给了我。标题原来叫《男人分两截》，要表达的大体意思是女人喜欢男人的上半截，但实际上是男人的下半截决定一切，于是“社会教育女人不结婚就不要与男人做爱是害了女人”。因为不做爱就不会了解男人，女人真爱上一个男人也就是被他的下半截所打动。看起来实在有点流氓，但读起来也还有点哲学气息。我至今觉得，这篇短文真是洪晃最好的一幅自画像——男人分两截的说法可能来自民间文学，但洪晃往往是最好的这类民间文学的加工叙述者。朋友聚会，她的段子往往是酒足饭饱之后少不了的节目。她喜欢说段子，在表演中自然将段子加油加醋；她说起来小眼睛眯着、细眉毛挑着，绘声绘色津津乐道。真是一个极好的民间文学工作者。洪晃是一个绝顶聪明的人，在这段民间文学中，她强调了上半截与下半截在现代文明中构成的悖论，而关于做爱和打动，则绝对是她自己的观点。她最藐视社会规范与生活准则，最有勇气挑战这种规范与准则。最后结尾处男人吃迷幻药，上半截上了井冈山下半截跟了一个“美国大妞”的意象，又实实在在从骨子里透着一种坏笑。

可惜洪晃只有这一篇《上半截下半截》，下一篇的《陈娘子》是一个被改造的小蜜傍大款的故事，有趣的是洪晃把小蜜改变自己命运的方式坏笑到了第三世界分享第一世界财富、改善南北关系之上。从乳房、屁股、毛发到第三世界，仍然好玩，但她自己，找不到了。

我总觉得，这世界上，有太多吸引洪晃的事儿，她在不断地被各种新鲜事所吸引。《生活圆桌》连发三篇之后，好像已经不再有新鲜感，再找她时，她已经飞到法国，与法国老公在地中海的阳光下度假去了。

3

因为创办《华夏记忆》,我进入了洪晃的家庭环境。当时创办《华夏记忆》的想法是要挖掘记忆的财富——中国历史的各种各样个人记忆其实都是一种财富,但好像大家都越来越不珍惜记忆而只看重实际。为表达这种思想,我要了点点红色回忆录中1966年回忆她父亲罗瑞卿的首发权,约张承志写了《饥饿的记忆像一根金属线》、莫言写了《毛主席逝世那一天》、余华写了《医院里的童年》、李欧梵写了《美国六十年代》。而洪晃帮我拉她妈妈写了《史家胡同51号》,她自己则写了《纽约空降红小兵》。

洪晃家——史家胡同51号是个特别漂亮的四合院,从前院走进中院,敞亮,我没有看到过洪晃姥爷在这个院子里的照片,但我能想见这所房子里曾经拥有过的藏书。洪晃妈妈说,那些书老爷子去世后都捐给国家了。我看到过现在这房里放着的乔冠华在葡萄架下与洪晃妈妈开怀大笑的照片,据推测,那应该是"乔老爷"春风得意的年代,那时候他们都那么年轻。

一个太古老又承载过太多内容的院子。似乎到了晚上,这院子的历史才会更清晰地呈现出来。有客人的时候,正房门口的两个大红灯笼被点亮,月光和风在树叶上滑过的声音给这院子一种不真实的感觉。洪晃妈妈的家宴这时候设在东偏房,家宴上总有她拿手的"赛螃蟹"与"八宝鸭"。那是一种精致,这精致与这院子在一起,构成了一种这家庭无论遭遇什么周折都值得骄傲的东西——有许多东西被改变了,有许多东西不能改变,历史不过是它周围盘旋的浪花而已。

洪晃小名叫"妞妞"、"纽子",因为从小跟着姥姥、姥爷长大,她的童年完全是大红门里被八十多岁的老人章士钊惯坏了的 "小公主"、

“小霸王”。这个大红门内的童年曾经完全是与世隔绝的世外桃源——姥姥从来不许她吃外边的东西，所以她说她20多岁才吃到北京的卤煮火烧。跟着姥爷出门吃饭，她与姥爷一起坐当时象征特权的老式伏尔加，而上幼儿园是姥姥每天推着小铜车接送。上小学时候姥姥不让在外边上厕所，说是外边的厕所脏，撒尿都要憋着回家，所以寄宿前她根本不知道蹲坑是什么样。大院外有小杂院，小杂院的孩子都哄着她玩。而姥爷章士钊每天就是陪她下棋、打扑克哄她赢。这是一个沉浸在过于温馨的“大家”之中的脆弱童年，有关的两个细节，一是因为家里爱吃肉松，洪晃记得就有个福建师傅每个月会来炒一次肉松，“十斤二十斤肉，就在我们家挥汗如雨地炒一天，满院子都是炒出来的香味。”二是洪晃妈妈回忆，说洪晃小时候曾经有一次偷拿了桌上姥姥的钱，自己买了一大堆三分、五分钱的冰棍，坐在大门口门洞里。向过往的小孩免费发放冰棍。

这样的童年，当一下子被推出大红门的时候，真是“一下子被吓着了”。

4

每个人都会珍惜自己的历史烙印。就历史烙印而言，洪晃把自己归为“六十年代的孩子。”她看重六十年代带给她的反叛精神，尽管这种反叛精神生成于一段畸形的历史之中。

对洪晃而言，最初的反叛意识诞生于走出史家胡同四合院的红门之后，从9岁开始。她说，9岁姥姥去世，父亲在牛棚，母亲在干校，她一下子给送到外语学院附小寄宿。这所学校当时收的都是祖宗三代清一色的工农兵子弟，而阿姨给她准备的是薄丝绵与厚缎面的两床被子、一条印着英文字母的圣诞节床单、三个盆三条毛巾———个洗脸一个洗脚一个洗屁股，还有无数小吃。这把她一下子推成了全班工农孩子们的敌人。早饭

是从肉松小馒头一下子变成了窝头咸菜棒子面粥;这帮工农孩子自觉地都与她划清界线,没人理她没人与她说话;晚上躺在床上,周围小伙伴一个个都会旁敲侧击对她进行批判。在这过程中,一个孩子开始憎恶大院里曾经给过她的那种生活,因为它们带给她太多的灾难。洪晃说,那时候挖防空洞,要求用书包背土,大家为不怕苦不怕累都要背大书包。家里人见她回来肩膀是肿的,心疼她,觉得小孩怎么能受这样的罪,于是专为她准备了一个底下有许多小洞的书包。这样每次背土都感觉越背越轻,那书包里的土边走边漏,结果对她又成了极大的灾难。这样的环境里能从孤独中走出来的方式只有与大院生活划清界线——她开始尽量拒绝一切小时候喜欢的东西,回到家一桌子的菜就是不吃;没有补丁的衣服就是不穿;冬天就是恨自己手上没有口子。在不知道什么是价值观的时候,这个社会迫使她“脱胎换骨”地反叛一切,使她变成了一个极端的孩子——吃饭就是熬白菜好吃,捡马粪她会挑新鲜的往书包里装。洪晃说,“1973年我第一次坐飞机,与妈妈陪姥爷去香港。我那时候真是特别混蛋,亲戚送的奥米茄手表,接过来就扔在地上碎了;送的好衣服我全给撕了。这种改变的结果是,1970年姥姥死的时候,我知道伤心,姥姥躺在那儿,我坐在旁边给她梳头,因为我看到姥姥头发乱了,而平时她的头发都特整齐。而姥爷死的时候,真是什么伤心的感觉都没有了。那倒不是因为我觉得我和姥爷之间没什么太多关系,而是我学会了不敢流露真实的感情,姥姥死时候我给她梳头的那种东西,我已经不知道怎么去做了。”

5

现在回头看,洪晃历史烙印中还有重要的因素是“童年缺失”。其实,我们这一代人是普遍的“童年缺失”——在童年没有足够的玩具、足够的母爱与父爱,更没有足够的游戏环境。这种缺失带来成年后对玩具、

游戏、母爱父爱的补失追求。而洪晃则在幼年就太早又经历了“情感缺失”。12岁，她刚刚懂得父母对自己存在不同意义的时候，就经历了父母离异。她说，“从小时候就老觉得他们俩要分手，老觉得要出事，从小就是那种很恐怖的感觉。小时候最深的记忆就是我躺在床上假装睡着，听我爸我妈往死里那样的喊着打架。等我一推门进去，两个人的感觉就是话已经说完了，有一个在哭。这是我惟一的父母在一起的记忆。其实从照片上，我看到我爸我妈和我一起去过公园、划过船，但在记忆中这些一点没有。”她记忆中最清晰的是父母离异的那一天，“那是一个最不好的五一节，我爸把我带到北大的宿舍里跟我谈话，这之前他们其实已经分开了，但我爸还装装样子，有时候还在史家胡同住。这次我爸就对我明说，以后史家胡同就不回去了。那天我爸陪我从北大坐332到动物园倒111路，一直送我到灯市口，然后我就在马路边，看着我爸过马路到马路北边坐111路回北大，我就觉得我爸特惨。而我妈处理问题的方式是回避，她不知道这时候应该怎样处理一个小孩的感情。当天晚上，她带我看马戏去了，那时候马戏的票多难弄呵，那是外交部招待外宾的票，就在主席台后边。我记得黑灯瞎火的，我偷偷哭了一整场。回家我一个人一间屋，躺在那儿还在哭。”

父亲走了，外交部长进了院子。这构成了洪晃与乔冠华在相当时间内的隔阂与一个孩子对权威的藐视——“那时候我的想法是，你外长爱是谁是谁，和我有什么关系呀？”在那个年代，沉浸在政治风波中的大人们连自己的情感都被革命遮蔽，谁又会关心孩子的情感与心理？三个月后，洪晃带着情感与心理的裂痕就去了美国，当时她是28个被精选出来的小留学生之一，之所以能成为28个“小布尔什维克”，自然多少因为章含之乔冠华的背景。从大红门“脱胎换骨”后，一下子又给戴上过高干子弟的光环。“先是我妈的大红大紫，我在学校，每天大操场广播里毛主席接见外宾开始都有我妈，老师也就开始对我巨好。我也就觉得我妈特牛逼。那时我妈能出国，我就让她给带点扑克牌贿赂贿赂老师，那时候国内

没有扑克呀。”1974年到美国时候是人上人——乔冠华章含之每年到联合国参加联大，所有人都围着他们转，他们的孩子自然成为28个中最被宠爱者。但不到三年，外交部长迅速成为被审查对象，她从“高干”又一下子变成“可教育好子女”，28个孩子只能跟着她一起提前结束学业回国。回国时候，她的行李被检查，在美国买的《福尔摩斯探案》及其他一些书被抄没。在机场，别的孩子都被家长接走，却没有人来接她，最后被乔冠华专案组拉回史家胡同。七十年代末的中国还是个高度政治化的社会，章含之在外交部审查，乔冠华在后院隔离，父亲又不知去了哪里，洪晃一人在前院门房，也让她交代检举父母的问题。从美国回来时候正是春节前，洪晃这样描述过她的惨状：“大年三十傍晚，专案组让我上街买东西做饭，说让我到东风市场买点凭本供应的虾。我到那里虾已经卖完，只买到一些虾皮，怕回去不好交代就不敢回家。大年三十傍晚，街上已经没多少人，我只有一个人在街上溜达。最后还是街坊邻居接纳了我，让我到他们家过了个年。”

我想，可能正是史家胡同给童年带来太多幼小心灵的磨难，才养成了洪晃外表什么都浑不怜，内在又特别渴求亲情的个性。

6

洪晃是个随心所欲的人。1998年她慷慨地留给我一本青春期在纽约的影集，让我给《纽约空降红小兵》配图，然后就好像整整消失了半年。再见面时候突然一个电话过来，说是吃涮羊肉，涮羊肉时候说，她正在帮着做《ILOOK世界都市》的销售，让帮着对编辑出出主意。那时候她还没当出版人，但她说她是一个一上飞机就狂买杂志的人，做一本时尚杂志，告诉别人穿什么衣服是一件特好玩的事。我理解，她是要通过做杂志来过一把瘾，因为从骨子里，写文章也好，做杂志也好，她都希望能证明点

什么。证明过了，好比一件穿过的衣服，也就不会再当回事。

刚开始做发行，她说，“我打一个‘夏利的’跑到地铁说，我把书送来了，你们帮我搬一搬。地铁大爷说，去你妈的！我还帮你搬书？狗屁！我就老老实实把六箱书搬下去，搬得库哧库哧的，一点都不好玩。然后去了一个二渠道的发行会，把我给吓死了。一个黑黑的楼道，每个发行商一个小屋子。我发现几乎每个发行商都有个小蜜，都是那些描眉画眼、皮肤粗糙、年纪大一些、眉毛挑得高高、眼圈画得黑黑、嘴唇画得红红的。这些发行商在一起吃饭，吃完撮牙的又特别多。”洪晃显然不能混迹于这样的阶层。然后她去做广告，她说她把一大帮广告代理召集起来，扣在那里就自己一个人说这杂志怎么怎么好，不容得别人说话，“谁说这杂志不好我还跟他急。”

又过三个月，她和点点拉了一个《ILOOK世界都市》的编辑请我吃饭，让我帮着介绍一些文章写得好的写手，这时她已经接管了这本杂志的全部。她后来告诉我，“我当时最蠢的是完全觉得自己是个特别合适的出版人。那时我施展自己身手的欲望特别强，我觉得中国的编辑没一个懂经营的，而中国的经营者又没一个懂文化的，所以最棒的出版人非我莫属。”在当时的她眼里，做杂志是一件特容易的事。我问她打算怎么办，她天真地说，“我拉最牛逼的作家都给我写稿子呀，最牛的作家我都能网在一起，这杂志的质量肯定就会不一样。”

再过一段，又一个电话打过来，说是成立了一个公司，杂志、网站一起做，让我到她公司看看。去了一看，感觉果然不错：在写字楼里搭起了纽约那种艺术SOHO里的钢结构房梁，红黑两种颜色，使写字楼里显得暗、压抑，但充满艺术气息。也不知她从哪里找来一堆文革时的革命版画，都用镜框给挂起来。我想，这可真是典型的洪晃审美趣味。我感兴趣的是，她怎样靠她这样的趣味做她的时尚杂志呢？

7

洪晃在谈到父母对她的影响时说，她妈妈在她生活中的地位比她爸爸要重要得多。“因为我一直在她身边，所以我跟她最亲，我的生活方式可能跟她更有共同语言。”洪晃说，“我妈给我最大的影响是一个女孩子要好强、要自立。其实在我妈对我的教育中没有强调要成名这种东西，但她会强调独立精神。我妈属于一个既漂亮又聪明的女人，她好强，对自己特别较劲，要求自己凡事不能松懈。我妈妈带给我的是一个人要有不断的上进心，这上进心是个有强有力的责任心，就是说你不能对自己不负责任。而我爸呢，是截然不同的一个人，他只要活得好就得了。”

洪晃曾经给《三联生活周刊》的《生活圆桌》写过一篇文章，在谈到她父亲对她的影响时戏谑说，“我的坏毛病都是从我爸那儿来的。我爸聪明不用功，我也是；我爸好吃好抽烟，不注意身体，我也那样；我爸结过三次婚，我也整整三次。还在比他小得多的情况下，把三次都结完了。我爸是北大教经济的，他能在课堂上把经济讲得生龙活虎，就是学术文章不好好写，所以人家当头版头条的经济学家了，他却退休了。”洪晃说他父亲是“一个天生的乐天派”，“特好吃”，她回忆，“文革时候一件特别乐的事就是，我爸从干校回来，晒得巨黑，骨瘦如柴。他满街找卖螃蟹的，后来找到一个专供外交人员的供应站，门口有解放军站岗。他那时还是黑帮就全然不顾地混进去买螃蟹，因为他实在晒得太黑人家以为他是非洲或是印度人，然后就跟他说英文，他也就跟人讲英文，在特别不可想象的情况下提了两大串大闸蟹就回家了。然后就特高兴，虽然他第二天要回干校但他那天就乐呵呵的。”洪晃记得小时候她爸爸从来不带他去大公园，不去那些挤、闹的地方，比如去圆明园废墟，在那儿捡石头、刻砖，一呆就是半天。“而我妈呢，就是典型的小资产阶级情调，她自己裁衣

服、做衣服、绣花。你不可想象，问我妈买多宽尺面的布料，要什么样的袖子、什么样的领子，她就能给你做出来。她被隔离审查时一帮女的看着她，她把这帮女的糊弄得特好，就是把她们都教会了做衣服。我妈也喜欢吃，但她更得意于自己做一手好菜。她的‘赛螃蟹’，我在上海所有饭店吃过的都没我妈做的好。”

洪晃说她父亲留给她的是一种自然、追求自由、无拘无束、什么也不怜的生活态度。而出于平衡，觉得自己过舒服了，她妈妈的影响就会出来，又会觉得做人不能这么舒服，不能对自己、对人家都不负责任，这是要遭人指脊梁骨骂的。所以，她的放松与她的沉重责任感经常反反复复地形成对立，而从本质上说，洒脱的力量可能远不敌责任的力量。

8

洪晃的审美趣味，是那种一层被一层压着的感觉。

她最早受到的文化影响，应该说就是美国文化。那么一批传播毛泽东思想的“小布尔什维克”被空降到美国，刚刚遇上他们清晰地睁开眼睛要看望世界的时候，最后全部的美国文化蜂拥而入那些在国内被清理得一片空洞的头脑。在纽约那样一个花花世界，她的同学中有鲍勃·迪伦的儿子、有纽约最前卫的诗人与剧作家的孩子。那时整个纽约还在对六十年代革命的怀恋之中：朗诵金斯伯格、穿把自己宽松的衣服，在高速公路飚车，把摇滚乐的音量放到最大，在派对时与父母一起吸大麻。她虽然不可能进入美国孩子的世界，但他们随时都在影响与“演化”她。那时候，《麦田里的守望者》、《了不起的盖茨比》、《老人与海》都是他们规定的课外读物。

这一层文化影响能不能说形成了一种底色？然后八十年代她与刚刚拍完《一个与八个》、《黄土地》与《孩子王》的陈凯歌结婚，陈凯歌对中

国文化的沉迷对她审美产生的影响在某种程度遮蔽了纽约那种六十年代文化的影响。再之后，与陈凯歌离婚，与法国驻上海领事馆的文化参赞结婚，法国文化又从根本上使她否定美国文化。她说，“我一年去法国几次，虽然没有长住过，但对法国的那一套有本能的喜欢。法国人对衣服颜色的感觉永远与美国人不一样。美国人喜欢黑配红、白配黑、蓝配白，永远强调对比，在这里跳来跳去。欧洲人要嫩一点可能会桃红配粉，清爽一点可能会淡绿淡蓝，奢华一点可能会紫配黑，把颜色分得很细，使你看见的颜色更多、更丰富。哪像美国人，什么狗屁的都要对比。”

这几重文化在洪晃身上的交汇，使她的趣味经常在各种文化之间自由地舞蹈，但从骨子里，她永远是一种反抗者与叛逆者——这种反抗可能是一种骨子里的喜新厌旧，对一种新鲜的文化有本能的热情拥抱，在进入这种文化之后，又会很快因易于接受而厌烦，于是又会重新去追求一种新鲜。

洪晃在北郊曾辛辛苦苦营造了一个充满自己审美想象的窝——那里原来是一大片柿子树林，她用大石头筑起围墙，用完全本色的原木盖起一排东西相通的北房，柿子树与北房之间，是用大石头砌的坛，坐在坛上，葡萄架上就是柿子树。而北房内，除高高的原木的房梁，地上是青石，中间还有摆着大石头的。我们称这里是一个气派的地主庄园。可惜这房子盖成洪晃新鲜地住了一阵，后来还是空的时候比住的时候多。然后有一阵洪晃就鼓动我们一起到长城脚下去盖房子，我们一起到慕田峪水关长城，她看中在一个烽火台下的一片农民房子。果然，要在那里把那一片房翻盖，在烽火台下，长城触手而及，真是比围墙中那个庄园要有力量多了。但想法是想法，过一段洪晃不再提及，兴趣转到了对旧厂房改造。她在酒仙桥租下一个大厂房，变成她的家。大厂房空荡荡，家具几乎全是铁焊的，在拙中显着与原木与石头一样的力。按她的想法，大房子的正中是用铁条焊出的盘根错节的树，这树上吊着灯，洪晃说要把这棵树越焊越大，让它的枝桠伸展得特别巨大。在家的装饰上，洪晃津津乐道——它给

她的审美想象与创造提供了一个相对不会受制约的空间。

9

1999年底洪晃接手做《ILOOK世界都市》的想法，是要办一本给有头脑的女人看的时尚杂志，因为她认为现在市面上流行的时尚杂志都是给没头脑、没思想的女人看的。有思想的女人应该是什么样呢？洪晃凭直觉感觉到，第一应该让有思想的男人女人来教导那些没思想的女人；二是要通过批判改变这些女人庸俗的时尚观。她真正接手做这本刊物的第一期（2000年第一期）选用了一个眼睛特别深沉的类似阿富汗少女的照片，穿特别暗的衣服，用白色为底，彻底与当时所有的时尚杂志为敌。该期封面故事是传媒大王默多克的婚姻，专题的标题是《新理想主义》。第二期封面专题是《寻找刺激的女人》，洪晃向往的那种张扬的、疯狂的生活方式开始登场，这一期她专门自己动笔介绍她心中有文化的设计师Starck。第三期，王朔终于驳不了她的热情约稿，登场说，"我早就想骂骂这些小狐狸精了。"洪晃发了一篇对他的采访，王朔又写一篇专文《女的是靠这样练成的》。到第四期，思想家文学家纷纷粉墨登场，吴文光写《我的朋友的生活事故》，皮力介绍绘画，专题是《新集体主义》，洪晃约老诗人芒克，干脆把诗发上了刊物。这一期的大片是崔宗利与另一个女模在史家胡同洪晃自己家的院子里拍的黑白片，很有文化蕴涵，最有味道的一张是屋里，背景是章士钊留下的那柜子二十四史。在视觉形象方面展现出洪晃非凡的感悟力。摄影界的一些朋友，比如曾璜就反映说，《ILOOK世界都市》在时尚杂志的视觉表现方面显示出一种革命性，在视觉表现力方面展示了革命的前卫性。

2000年《ILOOK世界都市》从双月刊改为月刊。第一期的大片还是视觉的革命性，主角仍然是崔宗利与吕燕，场景从四合院转到航空博物

馆。让时装与飞机发生关系，这正是洪晃审美趣味中那种飞扬的东西。但在文字表现方面，明显难以与视觉形象配套——聪明女人当然应该是有文化素质的，那就是刘索拉与朱哲琴，但她们的文化优越性后面的时尚呢？然后，第三期是文化的张艺谋作主菜，张艺谋与时尚杂志的关系，看来只能让他谈女人观，而大导演一旦谈女人，实际又消解了他的文化力量——办给女人看的杂志让他来谈女人，这不反而走向庸俗了吗？第四期接着练——姜文谈"明白饮食、糊涂男女"。这时候，洪晃感觉到问题了：聪明女人的偶像或者代表人物到底有多少呢？那么，配合他们到底应该倡导什么样的时尚观呢？

这一期，洪晃自己在刊物上发表了《时尚的包袱》一文。文章开头说，"不知道从什么时候起，我开始感到时尚是一个包袱。永远的鸡尾酒会和派对，无休止的穿着打扮，化了妆再卸妆，再化再卸。我们都是为了不落伍，别人不会在我们转身的瞬间说，'她不如谁谁谁。'我们盲目地在赶时尚的集市，好像我们靠这个市场来确定我们的自我价值。"这篇文章全面地批判那种时尚——"我们经常骗自己，说我们打扮是为了自己，其实不太现实，因为几乎所有好看的东西都不太舒服。""我知道我的身体与面孔不理想，却非要不择手段地否认这个事实。我们最不能接受的是自己外表上的缺陷，这是不是很成问题？"她挖苦减肥膏，说是在腹部焐出了痱子，批判时尚的攀比，认为生活本身比时尚美得多。这是一篇写得极好的文章，但它发表后，洪晃自己马上陷入了迷惘：你不是要做一本时尚杂志吗？你要你的读者都不要时尚，都去当思想家、艺术家、企业家？

10

洪晃其实是一个兴致所至的人，她最大的兴致是追求好玩。她喜欢朋友之间自由自在无拘无束的聚会，先是喝酒，大口吃肉、大声地说笑。

她有极端的模仿叙述才能，在席间总是自告奋勇地表演，把周围一个个朋友模仿得惟妙惟肖，博得大家的欢笑。也许是未成年经历烙印的缘故，她说她离不了哥们儿。让大家都能欢笑地舒展一下自己，她经常觉得自己的角色就是用这种放松的放肆把朋友们粘合在一起。所以，大家都喜欢她，因为只要有她就少不了乐子。

酒喝得耳热时候，她会自己动手给大家露一手，她家里的烹饪工具相当专业，准备有各种西餐调味的香料、芝士。她做的意大利海鲜饭里会多芝士与各种香料的味觉，这种食品味觉刺激，这也是洪晃自己的所好。而在她家里，几乎永远有一种从法国带回来的外表好像有霉菌的风干肠，这种肠经嚼，味道也绝对与一般的肠不一样。洪晃其实不能忍受那种大家都喜欢的东西，哪怕是一点点的饮食。

而吃饱喝足、大家都达到兴奋之时，她会把灯光关暗，把音响的声音放开，然后开始舒展开自己的身体跳劲舞。她的舞跳得放松、张扬，身上的每一部分都能随着强烈的节奏舞动。跳到酣畅之处，干脆跃到台上，呈现一种放松的疯狂。这样的聚会到了下半夜，大家都觉得疲倦的时候，她会一家家地安排好，好在她的庄园里有的是一个个空间。她会让保姆给每家都预先准备好干净的床单与被褥，她们家，几乎所有东西都在仓房里一摞摞地摆着，就像美国家庭一样。当大家在残留的月光下放平自己的时候，她会让大家感到一种疲惫之中的温情。

在我的印象中，洪晃平日爱穿那种很宽松、随意的衣服。她说，“对我来说，最好玩的是那种有毛病的东西。对我来说。时装的概念是把男人穿的东西变成女人穿的，我喜欢的设计师，比如查拉扬，一个学高能物理出身的阿拉伯人，他能把物理概念变成时装，从概念上改变时装。比如裙子，他把底下变成一个束口，把裙线彻底打断，反叛所有关于裙子的概念。我不喜欢所有唯美的东西，有特别大的抗拒心理。我觉得唯美的体现能给人启发的东西很少。我宁可拍一个静物，人全是模糊的，但料子的质地非常彻底。我喜欢服装是那种原始的感觉，所有东西都不封

口、不锁边，全是毛边。我喜欢大片来拍这种毛边，根本看不到人。我心里要做的时尚杂志是这样的，我会告诉你一个季节的几个概念。比如挪威有两个设计师，这一季要推出的概念是全黑，就把模特从头到脚全涂成像墨一样的颜色，然后穿一套全黑的衣服出来。在巴黎这一套秋装疯了！对一种颜色的表现纯粹到这种地步没人做到，这种东西我喜欢，可没人跟我玩。”

11

洪晃越做《ILOOK世界都市》就越觉得她与这本杂志之间有一道难以逾越的鸿沟。一本时尚杂志要倡导的是规则，而她恰恰是对规则的破坏者；她要的是革命性的观念，而时尚界的各种人等却都在大众时尚潮流之中。她的刊物中出现了“人格分裂”—— 一方面她那些特别好的感觉诱惑她去拍《把鞋戴在头顶》、《绚烂之极是黑白》这样的大片，这完全是那种观念革命的强光写照。这种大片后来发展成拍《秃然》——模特都是秃子、《菊儿胡同》——胡同里大丫、二丫与小丫，夸张的化装造型加夸张的民俗服装。另一方面，广告商的要求，她又不得不去追踪。但恰恰就在这时候，洪晃觉得这刊物这样办不下去了：一本时尚刊物，办给文化人看吗？文化人又为什么要在你这儿看这些呢？而广告商干脆说，你的刊物的读者不可能是我们的消费对象。

这时洪晃才开始懂得，刊物确实不是为自己办的，也实在不是为自己痛快好玩而做的游戏。有一次她终于苦恼地告诉我，她看来不适合当主编。洪晃是个极不愿承认自己不行的人，但她显然觉得她无法把自己的趣味与她的读者和谐地摆在一起。“办杂志要强烈贯彻你的意志，但我好像永远没有强烈的意识，或者说我的意识根本贯彻不下去，而且有一出是一出，我没办法把大家都统一到我的意识上。更重要的是，一本时

尚杂志必须对主流文化发生兴趣，非常投入。而我的兴趣点可能不在这儿。”

一个个人与一个商业社会之间，几乎是不可能有选择。于是《ILOOK世界都市》从2002年起大改版，完全靠近了美国时尚杂志《InStyle》的形态。改刊后的这本杂志的主要栏目分别为“流行趋势”、“流行档案”、“霓裳战术”、“都市男人”、“衣话题”、“精明买手”、“美丽坊”、“美容报道”、“美容百科”，几乎最后是“封面故事”—— 一个影视明星的时尚观。这本杂志完全变成一种关于时尚专业技术的集纳，从如何应季、如何选择各种流行装备到非常具体地告诉一个读者如何去鉴别一件衣服的质地、如何寻找到最适合自己的搭配。在杂志封面上一般都是这样的大标题——“108招抵御紫外线”、“100+1双凉鞋大盘点”。

《ILOOK世界都市》改版，听说洪晃从“亚马逊”订购了20多本专业书，她说她想弄清楚究竟什么是专业的。同样，她跑到北京各大商场的美容专卖柜台。“一个柜台买300元，我一个星期花了两万元。”在洪晃那里，似乎经常是这样的即时消费—— 一下子买20本讨论时尚的书、两万元化妆品，同样，过一段她会告诉我，这些天睡不着觉时天天晚上看连续剧，“我一下子在网上订了20多个连续剧，一晚上看好几集。”在洪晃买了两万元化妆品之后，我几次看见她，忽然都是很正规的套装模样，戴一副很斯文的小黑框眼镜，跟一个把自己放进一件舒适、宽松的大衣服里的洪晃竟判若两人。说起话来，还多少有一点不像洪晃的深沉，“她们告诉我，我在做的是一本时尚杂志。我以前很混蛋的事情可能是，做着一本时尚杂志，对这些产品根本不了解。”

我故意问她；“买那么多化妆品，你有时间用吗？”

没想到她说，“我现在明白化妆品之所以那么发达，真是有它的道理。它能实现女人的一个梦，基本上你想长成什么样，它就能帮你长成什么样。这点真是了不得。要是化妆，能给你的生活一种规律感，很快改变一个人的生活习惯。早上要护肤你就要早起，你不护肤你的皮肤就会告

诉你难受，没搽油它就会告诉你，我干我干我干！”

我当时真感觉到洪晃的职业角色与她的个人性之间出现了问题。我想到的是马尔库塞对我们身处的这个时代的描述，他说我们这个发达工业社会已经越变越庞大，对个人的统治力量与统治范围都比以前大到不可估量。它不是用恐惧而是用技术征服人们的离心力，使社会政治需要变成个人的需要，这些需要的满足又推动了这机器的更强大，它的生产力对人的自由发展构成根本的破坏性。

12

洪晃现在是“中国互动媒体集团”的老总，支持着一个百十来口人的公司。在公司写字楼的门口，关于“中国互动媒体”的形象告示牌是毛泽东1966年接见红卫兵的黑白历史照片。洪晃选择这张照片与她在公司里作装饰用的文革版画，当然无意把它作为一种意识形态标识，但它多少表示了一种观念。在她的观念中，这些只不过都是“好玩”的意象，因为其政治性与历史性早就被她在过去的经历中消解掉了。她希望用这种“好玩”来抗拒公司那种制约人的力量——用一种坚硬的政治符号来软化一种坚硬的社会结构，这种态度可能是不自觉的，但实在是洪晃在骨子里追求的。

在我的感觉中，这是一个典型洪晃化的公司。除红黑的色调、头顶裸露的管子与钢架，四周窗户好像很少看到窗外的喧嚣尘世，大白天也用日光灯照明。公司吧台上，大花瓶里总是插着一大捧鲜花，大玻璃盘里的糖果与巧克力可以随便拿着吃。楼道里则有浓浓的咖啡香味，电咖啡壶里的咖啡也随便喝。公司员工像单位一样报销医疗费，每月则都有一次集体的生日聚会。没有人管你穿拖鞋还是短裤，员工们叫洪晃“晃”，而洪晃称他们“宝贝”、“姐”或者“大爷”。这是一个年轻人积聚的公司，

洪晃的管理模式一会儿特别具体精细，一会儿特别不具体不精细。她每周大约都要有一半的时间出差，用她的说法是“做销售员”——自己出面去搞定广告，一天往往要见五六个客户。她自己得意于自己的角色是“公司最好的销售员”，“别人搞不定的必须我自己去搞定。”我总觉得是她自己用广告“搞定”的钱支持了一个公司人比较自由、自在的生活。在公司项目缩减、紧缩时候，她也有大刀阔斧地裁人的时候，等这些员工裁掉之后，她大哭一场，哭得比谁都伤心。

在她的公司里，我所能感觉到的，一是“随心所欲”，另一是“津津乐道”。2001年，她接手做一本科技杂志，改了名字叫《红鸡蛋》，也就是她会起这样的刊名。然后又做一本北京消费杂志《乐》，说是就要把所有好玩的地方与感觉都集起来。在公司里，她会自己动手花几天时间在电脑前做一本杂志的版面与广告结构，设置各种色块，或者做流程表、成本表，津津乐道地做得复杂无比。《ILOOK世界都市》改版时，她会把整本刊物的设计大样全部一页页挂在办公室里。她会津津乐道地给刘索拉策划唱“堂会”，一遍遍地把时间泡在与刘索拉彩排上；整个2002年春节，她又一直在忙着当演员拍电影。我实在感觉到，这公司实在也是一个她玩的空间，今天写文章、明天拉广告、开会做策划，直到穿套装、戴小黑框眼镜、买化妆品，在她那里都是“好玩”的方式。事实告诉我，化妆品在她那儿，只不过一时喜欢的一种玩具。她说睫毛膏，“不好的睫毛膏抹了全在眼皮上，就像个熊猫。我以前从没用过睫毛膏，因为我没什么睫毛，就这么一点。但坐在镜子面前试试，稍微有一点颜色，眼睛真会完全不一样。”她说一种小刷子，“‘春秀’这个牌子有名的是一把小刷子，银色的把，鬃毛是红的，用的鬃跟所有刷子都不一样，刷在脸上的感觉好极了。”最后她的总结是，“化妆品真是太好玩了，有那么多好玩的小玩意。用化妆品，就像一个小孩学画画一样，那玩，是在你脸上画画。”

在好玩的过程中有一种占有欲，而玩过了，腻了，她可能就扔了又去寻找新玩意了。我感觉这是洪晃的最可爱之处。只要还有玩过了就扔了

的心态，她大概就不会改变目前的模样。在她那里，总得有新鲜东西，“没有新东西就让你过得乏味。”她的每天生活是在日常功利之中孜孜于对新鲜东西风风火火的把玩。这种“玩态”给她一种童年视角，使她能在严整的社会结构之中比较轻松地出来进去，不断解决个人与社会结构之间的关系——始终在这个社会庞大的机器之中，又始终按自己的转速在运转，她自己的转速构成了她与这庞大机器之间真实的空间。这空间就是她自己的趣味，尽管在庞大的机器面前它常常显得那么脆弱，但它始终生成着，自得其乐。

2002年6月，北京

袁崇焕记

现在一说明史，就会说到明亡始于神宗，而直接崩溃始于己巳之变。金庸先生1975年写成的《袁崇焕评传》至今给我印象深刻，以至后来读到方舟子1994年写成纪念袁崇焕诞辰410周年的《功到雄奇即罪名》，总觉他的论述没能超脱金先生所构成的巨大影子。我对袁崇焕悲剧产生一点新认识始于樊树志先生于1997年写成的《崇祯传》。按樊先生的观点，崇祯算得上是"一个励精图治有所作为的皇帝"，他所经历的是"一个并非亡国之君的亡国悲剧"，与金先生的观点不同。金先生认为他的昏庸正因为拥有绝对权力而滥用权力，将一帮治国平天下之臣杀的杀、罢的罢，构成了亡国之君的条件。但两人的共同点，都认为崇祯是刚愎自用所构成的权力至上，他越有棱有角、锋芒毕露，就越加剧明朝的灭亡。

仔细考察，袁崇焕万历四十七年（1619年）35岁中进士，天启二年（1622年）38岁单骑出关走上仕途。在天启年间的六年，直到天启七年的"宁锦大捷"，可谓一直春风得意。一方面因为脱颖而出时碰到当时辽东经略孙承宗这样的好上司，另一方面也因未到达关键位置，没有进入魏忠贤的视野，他在当时也相对能委屈于魏忠贤。后来到了天启七年七月魏忠贤弹劾他，其实就因为宁锦大捷突然使魏忠贤意识到这个"蛮子"已经足够之大。可惜的是即使回乡后，袁崇焕也没能有时间检讨自己的悲剧性格。七月他回乡，八月熹宗就死了，崇祯即位后，十一月他就被重新启用，中间只有五个月。等到崇祯元年的四月，他就高升当上了正二品

的兵部尚书,变成最被倚重的军事首领,七月崇祯专门召见他。我读张岱的《石匮书后集》,所记特别有意思。崇祯召见他时先问,“女真跳梁十载,封疆沦陷,辽民涂炭。卿万里赴召,有何方略?”袁崇焕就夸下了“倘皇上假臣便宜,五年而东患可平、全辽可复”的海口。然后袁崇焕提出种种要求,每提一个,崇祯便对相关大臣喝道“敢不承命!”这“敢不承命”用了三次,崇祯又亲自给他担保,称不会听信对他的“忌功妒能”,在内阁辅臣刘鸿训等建议下授予他尚方宝剑。我由此觉得,他的悲剧一方面是因为崇祯给他太大的权力,而他又不足以承担这么大的权力。另一方面是他在这权力之前不明白或者压根没想到个人之小,因此自以为整个边关大事真正可以由他独揽。张岱对他的评介是,“袁崇焕短小精悍,形如小猱(一种猴),而性格躁暴,攘臂谈天下事,多大言不惭,而终日梦梦,堕幕士云雾中,而不知其着魅着魔也。五年灭寇,寇不能灭而自灭之矣。”显然是贬意。

崇祯元年袁崇焕大权在握时44岁,而崇祯当上皇帝时只有17岁。17岁的崇祯意气用事,《明史》中对他的评价是“性多疑而任察,好刚而尚气,任察则苛刻寡恩,尚气则急剧失措”。而按例当时44岁的袁崇焕怎么也应深知“审时度势”这个道理。但他到宁远后立即彻底进行权力清理,七月到山海关,第二年六月初五就杀了不愿委屈于他的毛文龙,真所谓不留一点余地。毛文龙也算一名镇辽大将,他镇守皮岛、攻占金州后,牵制整个辽东半岛,既然挂将军印,也赐尚方宝剑,就绝非金庸先生所说那样草包。当初兵部对他的评价是:“灭奴(努尔哈赤)不足,牵奴则有余。”杀毛文龙是否直接导致了四个月后后金兵临遵化?两者之间肯定没有必然联系——因为后金与蒙古兵是绕开辽西,分三路突破了大安口、龙井关、洪山口,从喜峰口攻入长城。但擅自杀毛文龙,肯定致使朝廷内不少大臣认为他是“以权行其私”。崇祯听到此事先是震惊,然后从安抚他的角度对先斩后奏的认可,又扩展了他的自大心理。

从崇祯元年七月十四日崇祯召见委以重任到崇祯二年十二月初一

崇祯让锦衣卫当场将他拿下,之间只有一年四个半月。崇祯下决心拿袁崇焕,我以为也实属忍无可忍——其一,给你最大权力,你信誓旦旦五年全辽可复,却一年多就兵临京畿。其二,你率部抵蓟州后,发觉敌军向北京进发,未阻击却是追随,使三河、香河、顺义一一失陷,又直奔京城,客观上就是把敌军引到了城下。这一着引发整个京城内外公愤,即使没有太监报告,多疑的崇祯也会怀疑他的动机。其三,皇太极退兵后,崇祯十一月二十三日召见,他见到群臣又极力张扬敌军锐不可当,怂恿朝臣们主张城下之盟;见了崇祯强调情势危急,又称将士疲惫,要求入城休整;真可谓一步步促使崇祯下决心。我读《石匮书后集》,他抵达蓟州后,与后金兵相遇后金兵与他避而不战,然后却与满桂决战,将满桂击溃,于是满桂向崇祯报告,"崇焕于女真主殂,差喇嘛僧往彼议和,杀毛文龙以为信物,今勾引入犯,以城下之盟,了五年灭寇之居。"与正史记载不同。我从樊先生的《崇祯传》中读到,崇祯抓袁崇焕,起先并不想将其处死。当初有兵科给事中钱家修为袁崇焕鸣冤,崇祯的批示是:"览卿奏,具见忠爱。袁崇焕鞠问明白,即着前去边塞立功,另议擢用。"后人一般都根据余大成的《剖肝录》,把促使崇祯杀袁崇焕的责任归为首辅温体仁与兵部尚书梁廷栋的合力,两人一个是毛文龙同乡,一个因与袁有"私隙",完全是简单的因果关系。我由此相信樊先生关于袁崇焕死是因阉党余逆打击钱龙锡牵发之说,因为钱龙锡主管阉党逆案,阉党余逆借袁崇焕案告他"主张袁崇焕斩帅致兵"、"卖国欺君",触动了崇祯的神经。崇祯最后给袁崇焕定罪是"擅杀逞似,谋款致敌,欺藐君父,失误封疆"。

袁崇焕在狱中关了八个半月,死于崇祯三年的八月十六日,也就是中秋节过去一天,难想面对寒月那一晚他是什么心情。传他有《狱中对月》诗:"天上月分明,看来感旧情。当年驰万马,半夜出长城。锋镝曾求死,囹圄敢望生。心中无限事,宵柝击来惊。"我相信是伪作。

袁崇焕的悲剧意味在很大程度上是因为张岱在《石匮书后集》中那段描写。他描写用刑时,"割肉一块,京师百姓从刽子手争取生啖之。刽

子乱扑,百姓以钱买其肉,顷刻立尽。开膛出其肠胃,百姓群起抢之,得其一节者,和烧酒生啮,血流颊间,犹唾骂不已。拾得其骨者,以刀斧碎磔之。骨肉俱尽,止剩一首,仇视无边”。而“心肺之间叫声不绝,半日而止”则是清初文人计六奇在《明季北略》中的描述。

《明史·袁崇焕传》中最后的评论是:“初,崇焕杀文龙,至是帝误杀崇焕。自崇焕死,边事益无人,明亡征决矣。”

有关陆星儿

9月5日是个周末，午夜姗姗来迟，陆星儿就去了。我又一次意识到，人的生命本来就是这秋天挂在枝上脆弱的叶子，说落就会随暗蓝色的风轻轻、悄无声息地飘零。

那浸透阳光的嫩绿好像就在眼前。1970年陆星儿21岁，何志云和陈可雄20岁，我18岁。那时的何志云完全是个"青年布尔什维克"，我与他夏天在哈尔滨相识时他正在读陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》，读得焦躁不安。他亢奋得一天读一本书，到哈尔滨就为了在图书馆读书。他告诉我在铁力他有一帮特别优秀的朋友，于是那年冬天我背着一个书包就跑到铁力。现在已记不清那个东北小城的模样，但记忆中那种热气蒸腾青春的碰撞今天还觉那样珍贵。何志云、陈可雄与陆星儿那时同在一个报道组，蒋原伦是从下面连队专门赶到团部。我们从契诃夫、雨果聊到当时大家说起来最激动的《勇敢》与《州委书记》，最夸夸其谈者是陈可雄，陆星儿的情感整个依偎着他，则好像遮蔽在他的阴影里。记忆中的冬夜是那种一切都静着的暗蓝色，在我心上镌刻最深的是大家一起踏着冻得硬硬的雪路送我去车站，那路上我们一直在说巴乌斯托夫斯基的《金蔷薇》，那时候真感觉文学是那样的神圣。

70年代与陆星儿的交往好像都联系着她的哥哥陆天明。60年代末我们带着那样一种激情下乡，某种意义是因为《年轻的一代》里杨在葆扮演的肖继业形象的感召，那时陆天明就是我们感觉中的"肖继业"。他写

成的剧本《扬帆万里》先由陆星儿给我们传阅，他给陆星儿的信自然也成为大家的共同财富。我们一个个对他崇拜得五体投地，陆星儿因此也就有了一种高傲感，她说话的语速极快，我们都羡慕她有这样一个充满力量的哥哥。我至今还记得《扬帆万里》后来进京演出，我带着一种忐忑不安的激动第一次到西苑饭店去见她哥哥的情景。

当初我们不会想到大家都会聚到北京。回北京前，陆星儿是比我早一批到《人民文学》杂志实习的知青作者。因为《人民文学》解决不了返城指标，她与陈可雄一起参加高考，陈可雄考上复旦大学中文系，她的成绩差一点，考上中央戏剧学院戏文班。他们上学时候，我已经在《中国青年》当上了记者。后来，何志云也到了《中国青年》；再后来，蒋原伦从黑龙江大学毕业，到了《文艺报》。

陆星儿在戏剧学院上学时，他们那一届戏文系还有从黑龙江建设兵团回来的肖复兴与邵鸿祥，还有当时已经有点名气的张辛欣。戏剧学院于是成为大家经常聚会的地方。陆星儿无论什么时候都是最刻苦的一个，她在戏剧学院写小说，都是趴在床铺上写。而关于她与陈可雄一个在白天一个在晚上轮换写作的说法，应该指的是上海她的家里。她家里那时拥窄得只有一张桌子，她从小到大，就在那样一间小小而阳光不足的屋里。我由此觉得，她的悲剧起源可能就因为在很长很长的日子里都得不到充分的舒展。

我无论在《中国青年》还是《人民文学》当编辑，都没能经手发表过陆星儿的小说，尽管我们是很好的朋友。现在回想，其实比陆星儿的小说写得差的在《中国青年》与《人民文学》发表的都有的是，可我当初实在一直觉得她的小说缺少才气。整个80年代，我们都在不断急迫于观念更新，陆星儿却属拙于形式革命的那种。她只知兢兢业业在那里不断地写，老老实实用很拙的手法写一个个人物。她有些地方敏感，但对人、对情感的体会又极不敏感，这构成她的人物情感总显苍白。她的小说因此缺少那种华丽包装，这样的小说既不合潮流也难招人喜欢。陆星儿是那种少

有的坚韧着要体现自己力量的女人，你告诉她这篇不行，她对你的意见点着头听，说我就是没处理好，回去埋头就改。她的字体是极男性的那种，见着我们经常都要稿纸，写得多改得多又舍不得自己买纸，她那字用力得总恨不得将稿纸拉破。等改完你觉得还不行，她又回去改；这一篇实在不行，会又写出一篇。她的小说，在《收获》上发得最多，但据说也是每篇都是一遍遍改出来。她写得辛苦，我们这些当编辑的对她也太过苛刻。

陆星儿在80年代上半期的小说，我读过的是《美的结构》、《达紫香悄悄地开了》和《啊，青鸟》。《啊，青鸟》是她在戏剧学院迷话剧之后比较成熟的作品，但我最感亲切的还是《达紫香悄悄地开了》。达紫香是北大荒早春时节还没融化的雪地里开得最早的花。听老一辈人说，冬天冰天雪地里开放的还有一种冰凌花，是一种黄色小花，但我们从来没看见过。达紫香则是每年春天在朝阳山坡上都会顽强开花的，花是那种鲜艳的粉色。作为灌木，它的枝干让严冬逼成深褐色，没有一点青绿时候，就以顽强的力开出悄悄最有生气之花。

陆星儿后来从戏剧学院毕业分配到中国儿艺当编剧，我们就很少来往了。听说她离婚，自己选择了回上海，带着一个孩子重新开始生活；又听说她接管了《海上文坛》杂志。她和陈可雄真是走了完全不同的路——一个悠哉悠哉，过一卷书一壶酒的闲适生活。陈可雄告诉我，到了眼下螃蟹下来的季节，他买螃蟹养在冰箱里，一天两只，外加半斤黄酒。一个则就知道不停奋斗，动完手术支撑不住了还在不停地写。陆星儿曾说，她认为一个人活在世上的价值，一是能够发小说，二是作为一个女人能有人爱。后者，她承认她是个失败者——不被自己那么多年所爱的人所承认，还能够再说什么？前者，她自然是成功的——在黑龙江建设兵团我们都觉得发表小说困难的时候，她就已经是《兵团战士报》的重点作者。《人民文学》复刊，她就在上面亮相。之后三十多年，她可谓一直没停歇地在写、在发表、在出书。孜孜不倦地写，无疑是她觉得最踏实的精神支柱。她不明白，小说这东西其实不是“大说”——王蒙先生都曾经说

过,“文学可以写,可以说,可以流泪,可以拍案而起,可以气壮山河,可以出神入化,就是不能当饭吃”。

现在,陆星儿走了,从报道上看,大家与她送别的日子,秋雨飘飞,初凉弥漫。她留下十多本著作,遗憾全国那么多出版社,她还是个被冷落者——没有一家想到在她弥留之际能给她出一套像样的文集,让她能真正舒展开那蜷缩许多年的心灵。她辛苦写了三十多年,我忽然有一种强烈要读她小说的欲望,但走到楼下三联韬奋图书中心,那么多的中国作家作品,结局还是那样——比她写的差的有的是,可还是到处找不到她的哪怕是一本薄薄的小书。

星儿一生为之付出代价所追求的东西,其实全是海市蜃楼。

小桥流水人家

查“小桥流水”句,最早还就出自河北东光人马致远。马致远在元曲四大家中,好像比关汉卿更追求意境。他晚年在浙江做官,最后在浙江退隐,所作小令中这首最有名的《天净沙·秋思》,好在南北景象的对比——与“小桥流水人家”对应的是相对苍劲的“古道西风瘦马”,“枯藤老树昏鸦”可以是南方也可以是北方。他的小令中,我喜欢对巫山云雨的描述:“暮雨迎,朝云送,暮雨朝云去无踪。云来也是空,雨来也是空,怎捱十二峰。”在“云”、“雨”、“空”之后,这“峰”有太多咀嚼又太难领略。而描写江南的“落花水香茅舍晚”与“孤舟五更家万里,是离人几行情泪”,意境还是脱离不了“断肠人在天涯”。

在我感觉中,“小桥流水”总与“杏花春雨”、“流水桃花”联系在一起,然后就是《桃花扇》里“隔春波碧烟染窗,倚晴天红杏窥墙”的景象。

非江南小镇大约难觅小桥流水,因为只有温润之地的水才没有野性。按古人说法,水属阴,所以滋阳;谷属阳,所以滋阴。江南温润之地所孕温润之水,外动而性静,质柔而气刚,质柔到在流动中你听不到她的一点点声息,却始终像有一种清香在你周围萦绕。江南人家于是也就离不得那窗下表面清恬的一泓水——门前临街,后窗一定临河。水桶从楼上窗口垂到河中可以汲水,楼下则有门、有石阶铺成“水桥”一阶阶一直通到水边。一家人家于是就有自家的一方水,家家主妇蹲在水边淘米、洗菜,在被一辈辈磨得净亮的石阶上捶打衣服。那水就在一家家使用下挤

眉弄眼地流下去，在家家亲近下变得娇软，在家家阶前迷连不去。

江南人家，临河看是一色高矮曲折有致的粉墙。那墙上朝河开出木窗，河对岸时时能见窗边有杏脸桃腮、柳眉星眼，让你对那有时空洞的窗生出众多联想。墙边有伸向河边的树，春天桃夭柳媚、桃红梨白，映一河胭脂，落花时节则是一河的香瓣。到夏天那树伸出的繁枝叶茂将水的颜色染成极深，一河浓阴中有野杨梅跳出火红的一树果子。秋天则是满河丹桂甜腻，河水被俗香浸染也就变成格外娇妍。粉墙的好处是将树、屋与水都衬成清素——有太阳的日子，一墙清秀的水纹，那冷冷的波像是都嵌在墙中又在阳光里清虚地飘散。等到月华满墙，则一墙斑驳树影花影，清馨之香如同都吸入墙里又在水月中弥漫成一张将你整个包裹的网。粉墙上配有黑得油亮的瓦，凡有阳光、月光时候，那瓦都潇洒地在粉墙顶散出粼粼柔静的光。只有阴天和没有月亮时候，它才压在墙上成为一道沉重的风景。鳞鳞千瓣的瓦与斑驳陆离的墙的搭配都为寄托夜的静谧——清风细雨每袅袅到瓦上，就细细密密，触动那样精致的琳琅满耳。

河这边是大街，那边则是小街。粉墙与木楼都从两边探出身子，本来窄窄的街就只剩下细细的天。这挤成细细的天于是也就变成格外地亮，光照不着的街也就格外地暗。大街是一块块花岗石铺就，小街则是一块青石板连着一块青石板。这样，街与河就都在小楼脚下。江南人家都是早起早睡——清晨天还未亮，那边水桥已经传来一下下捶衣服的声音以及橹声欸乃，前面街上是踢沓沓拖在街上在咳嗽声中的脚步。此时从窗口探头，街面上是青青的雾与凝固了一夜的花香。而太阳落山店铺打烊后，夏夜家家都将门板铺到街上，男女老少一家家挨在一起摇扇子乘凉，一家家的西瓜大家都呲着牙尝遍。秋凉后家家都躲进自家小楼，则留给一街清幽。此时再到街上，只觉得街静静睡着只有路灯曲折到极深极深处。那时夏天明晃晃阳光下满街人都穿木屐，漂亮的苏州木屐漆着各种颜色图案，走在街上劈啪啪响。下雨时候河上鼓起一个个晶莹水泡，让风一吹，泡与泡撞在一起，一个个破碎。桥上人则都举着各色纸伞，抬眼再从

前面窗口望，一街都被各等颜色之伞占满。

河其实窄到只容下两条不大的船错过，船走过，橹将凝结成的水面分开，那水会温顺地溢出漫过水桥。没船时候那水静如一条光洁缎带，无数手指长的鱼就飘游在水面之上，它们在水中嬉戏，才荡开一串又一串涟漪。此时推开木窗，竹篮系绳子慢慢放进水里，见小鱼游进去提起来，水从篮底亮亮地流泻就有小鱼在篮里跳出银色的光。而顺水桥下水，黑色的小塘鲤就贴在长青苔的石阶下。你悄悄伸手过去，它俏皮嬉笑着滑走，石缝里却会有虾突然弹出来，幽默地在你手边再钻进水里。

河上自然跨着各色各样的桥，将柔柔的水都汪在胯下，各式各样的桥连着弯弯扭扭的街。小店都静静地蹲在桥脚，早晨有亲切又柔婉的炸油条、油墩、糍饭糕的香气，糕团店里热腾腾冒着蒸汽。晚上，在小铺临河窗边要一碗小馄饨，书场里正飘出温暖得催人瞌睡的评弹声音。桥上的最好风景当然是夕照——看太阳落到那边屋脊上，那屋脊的橙红一点点就会滑落到河里，使河里的船逆在刺目的浅金里。而中秋月圆时节倚在窗口看桥——桥后是被月照透的粉墙和远远近近略显阴险的屋脊，粉墙后是城中那高高耸在那里的古塔，月亮就挑在古塔尖上。

现在想起来，这样的记忆已经是遥远的梦境，小城里那样的一种静今天已经不可觅。在我记忆中，一切好像是突然地降临——忽然有一天，就有了一河层层叠叠漂浮在水面上的鱼，当时大家都惊异于原来这并无气势的河里会藏有这么多的大鱼。河里的鱼死了后，这河好像也失却了它往日的生动。然后，自来水装起来，家家开始到龙头下洗菜洗衣服，河边就冷清起来。海绵拖鞋替代木屐，街上就再没有劈啪啪撞得很响的回音。再然后，在河里走的船越来越稀少，那河也就失去风韵，变成越来越瘦弱的样子。等到没有人用她时候，她也就死了，于是在那河床里躺着的就是她发黑而僵硬的尸体，家家靠近她的窗门都关闭起来——城里开始到处弥漫着她的尸臭。

小桥流水人家于是只在我的美好记忆之中。那些层层叠叠的粉墙现

在也已经纷纷推倒，变成临河而立的钢筋水泥、蓝玻璃幕墙。河被清淤，再无那种妩媚的流水。幽静的街变成柏油马路，唱评弹的书场变成红绿灯光交错的卡拉OK，桥头卖油条、糕团、小馄饨的小店已经荡然无存。好像一切遮蔽物都被一下推倒，只剩下小城变成赤裸裸曝光在刺目的阳光之中。

桐花风软管弦清

关于梧桐，我首先想到的一个词是“魁梧”。“魁”最早意思是勺子，勺子头大而柄长，引申为头、首，再引申为壮伟。梧桐两字分拆，应该先有桐再有梧桐，桐是“荣”，“荣”最原始意思应该是繁茂，而“梧”与“魁”那个勺子有关——梧桐每年结子，那子起先成对结在荚中，两颗、四颗，最多六颗，可染青碧色。到后来荚绽为五片，每片如箕，子就皱成黄色缀于一个个箕中，那箕就如勺子。

梧桐与壮伟联系在一起，大约首先是因为它长得直、长得高，所谓“一株青玉立，千叶绿云委”。“梧”与“魁”相聚，有“梧岸”之称，南朝梁江淹的“左览苍梧，右睨邓林，崩石梧岸”很有气势，但实际梧桐从气质上又魁伟不到那种程度。在桐树中，按说泡桐比梧桐长得快，也显粗壮。但这“魁”又用不到它头上——古人称泡桐是“白桐”，泡桐花白紫色，并无“风清暗香薄”那样的诗意，所以古人认为它“华而不实”。古人称梧为桐，并进一步夸张的原因，我想是因为青桐有高洁貌——皮青如翠，叶缺如花，妍雅而华净。按古人说法，“桐枝濡毳而又空中，须成气而后华。”濡毳就是柔韧、柔润、柔软的细枝，这又是细腻的繁茂。

梧桐在树中的地位与凤凰联系在一起，因凤凰而成富贵。在《庄子·秋水》中，凤凰称为“鹓雏”，它发于南海而飞于北海，“非梧桐不止，非竹实不食”，而竹子开花结实之时就要死了。庄子此说是否依据《诗经》“凤凰鸣矣，于彼高冈；梧桐生矣，于彼朝阳”？这两句将桐华凤舞对应起

来,《毛传》因此说,“梧桐盛也,凤凰鸣也,臣竭其力,则地极其化;天下和洽,则凤凰乐德”。其实在《诗经》之前,它的命名已经给予了身份——为什么只有它称“荣”?因为它与桃一起,三月就开花了。古人称“松柏冬茂,阴木也;梧桐春荣,阳木也”。不仅是“阳木”,而且凤凰喜好它内在的润泽——润泽成“理细而性紧”,勾引凤凰来仪。但光有霞彩还是不够味道。我读《秦记》里有一则有意思的故事,说当时长安有民谣说,“凤凰凤凰止阿房”,于是秦王苻坚就在阿房城外种了数万棵梧桐,等待凤凰。阿房宫其实早就被项羽烧掉了,苻坚是在遗址上修城。他在位28年,也曾威震四方,但前秦建元二十年(公元384年),慕容冲趁他与后秦王姚苌酣战,突袭长安。他调平原公苻晖统兵五万抵御,大败;再调前将军姜宇与河间公苻琳统兵三万决战灞上,又大败。慕容冲随后就进了阿房城,他字“凤凰”,而非神鸟。到第二年六月,慕容冲攻陷长安。这慕容冲其实为西燕打下了江山,公元384年他进阿房城就称帝“阿房”。但攻入长安后自以为得意,骄侈不羁,很快就被部下杀死,所以后燕创始者是慕容垂,纪年中根本未留他的名字。而长安城破,苻坚逃逸,最后被姚苌吊死。我不知是否因这段历史,梧桐就染上了苍凉意味。另一种苍凉当然还来自“梧宫秋,吴王愁”。吴王夫差当时的别馆楸桐成林,所以称“梧桐宫”。夫差与西施作长夜之饮处是春宵宫,梧桐宫在长江边上的句容。夫差最后被勾践强迫自杀与苻坚的命运似乎有些相似。

为强化梧桐的悲剧意味,古人还将梧桐与悲秋联系在一起,所谓“梧桐一叶落,天下尽知秋”,称它落叶最早。再以《尚书·禹贡》中的“峄阳孤桐”突出其“孤”,孤与苍凉能发出清雅之声。按说梧桐生于湿地,不生于高岗,《禹贡》说它朝阳生在峄山(位于今山东邹县)高岗,是称其难得。苍凉加上孤傲,也就寄寓了文人意境,王昌龄因此才有诗:“凤凰所宿处,月映孤桐寒。槁叶零落尽,空柯苍翠残。虚心谁能见,直影非无端。声发调尚苦,清商劳一弹。”这里所说“虚心”显然是指这桐木质地,梧桐就与古琴的清声联系在一起。苏东坡的说法,木料中外实内虚

的只有这桐，其他木料都是“坚实如蜡”。《毛诗名物解》又进一步发挥，称它是“坚实为上、虚柔为下”，“其性虚以柔，故能受声以琴瑟”。琴瑟到底是谁开始创造？有说伏羲有说神农，以《桓谭新论》说法，是神农削桐为琴，绳丝为弦。为什么以桐木？除虚柔，另有说法是因为桐也分阴阳之材——面向太阳一面为阳，背阴一面为阴。用阳材做的琴白天浊晚上清，晴天浊雨天清；阴材做的白天清晚上浊，晴天清雨天浊。我从南宋赵希鹄考古文物的笔记《洞天清录》中读到，有富绅为得良材制名琴，专派人入天台山，宿山寺。夜闻瀑布声正在檐外，清晨起来，见到瀑布下正对着一棵大树，大树正好朝阳，心想要是桐木必是良材，“以刀削之，果桐也”。桐木可以反应出优美声音，正是柔与利相砥的结果。按赵希鹄的说法，桐木要“年久，木液去尽，紫色透里，全无白色，更加细密，方称良材”。

梧桐因此好像自身也成为了一件乐器。春日所萌嫩叶，儿童将它卷为角可吹出声音，吹者多了，“声遍四野”。至夏日树上会有凝脂滴落，称为“梧桐泪”，滴泪后大叶才长成，变成掩映小院炎暑的桐荫。桐荫中雨滴疏声，风吹籁鸣，树好像自身都成微妙共鸣。此间意境，我觉得晚唐诗人聂夷中的“有琴不张弦，众星列梧桐，须知澹泊听，声在无声中”最耐琢磨。而到秋天，我喜欢秋色初染景象——“睡起秋风无觅处，满街梧叶月明中”。等“影散秋云薄，声喧夜雨长”之时，梧桐子随风飘零，“实满风前地，根添雨后苔”，声音就变成萧瑟。梧桐的诗意总与花月、霜井联系在一起。梧桐花如枣花，坠下如醭，因是紫色而具诗意。白居易有“叶重碧云云，片花簇紫霞”，元稹称它“怨澹不胜情”，“怨澹”两字有了神韵，而韦庄的“满院桐花鸟雀喧”是那样美丽的动静对比。月微之中，元稹又叹“叶新阴影细”，“风清暗香薄”。似乎是从魏明帝始，才将梧桐与空井联系在一起。在李白的“梧桐落金井”之后，有一首《井梧》较有味道：“井梧彻夜下霜风，锦绣园林瞬息空。老尽秋容何足惜，凤巢吹坠月明中。”这井与桐要让夜月与霜雪染过，其色调是钢蓝的冷。

最后，按古人说，这梧桐的好处是“生则肌骨脆而嫩，死则材体坚而韧”，干燥时不会裂开，被湿气浸染也不会腐败。他活着时候因浸润水分而重，死了以后因干燥而轻柔，所以轻是桐重也是桐。与松柏相比，“松柏有凌霄冒雪之态，苟就以燥湿则与朽木无疑。”

也说萨冈

法国20世纪文学的推介，柳鸣九先生确实功不可没。漓江出版社从1986年开始推出柳先生主编的口袋本《法国廿世纪文学丛书》，第一批出书7本，包括莫洛亚《栗树下的晚餐》、加缪《正义者》、杜拉斯《广岛之恋》、《长别离》与《悠悠此情》、尤瑟纳尔《东方奇观》、萨特《魔鬼与上帝》、罗布·格里叶《嫉妒》。第二批出书7本，包括马尔罗《王家大道》、塞利纳《茫茫黑夜漫游》、巴赞《毒蛇在握》、孟戴朗《少女们》、纪德《背德者》、《窄门》、萨冈《你好，忧愁》、居尔蒂斯《离异》。我买了第一批的全部7本，第二批却只买了一本《茫茫黑夜漫游》。因为当初只关注小说表现的形式感，对萨冈没有特别的反应。我买的第一本萨冈小说是单行本的《你喜欢勃拉姆斯吗》，那还是出于对勃拉姆斯的兴趣，好奇于对勃拉姆斯究竟有一种什么样的描述。萨冈是需要你在午后阳光弥漫的花香中静下来读的那种小说，那时我对她的深度没有优雅的探察。

最早接触到萨冈，应该是上海译文出版社1985年出版的《当代法国短篇小说集》中所收的一个短篇小说《柔和的眼睛》，写一对夫妇与朋友一次比利牛斯猎羚羊的经历。在途中因汽车音响中播放普契尼歌剧《托斯卡》中的咏叹调，男主人公从后视镜中见到朋友的手放在妻子手上，于是计划像《托斯卡》中的警察总监斯卡皮亚一样，杀死托斯卡所爱的马里奥。最后，因为他面对羚羊美丽而宁静的姿态，因羚羊眼里安详而又傲气的神态，一切都被改变。1985年我迷恋于海明威同样表现狩猎中

这样男女关系的《麦康伯短促的幸福生活》,《托斯卡》与羚羊在其中的意味完全被遮蔽,这篇小说自然也就被我忽略。

于是真正领略到萨冈之美就被推迟到了1999年。这一年我买到深圳海天出版社出版柳先生主编的“萨冈情爱小说”两本——《你好,忧愁》与《某种微笑》,我不知《你好,忧愁》是不是就是当年漓江的那个版本。这两本书的编排远不如当年漓江版那样令人舒服，因为作为畅销书包装,其中插图水平实在令人忍无可忍。《你好,忧愁》中另收《一个月后,一年之后》;《某种微笑》中另收《你喜欢勃拉姆斯吗》,这四部小说都写于50年代,属萨冈18~23岁青春期产物。两书都附有附录——萨冈1978与1996年的两篇访谈录与《萨冈作品年表》,书前都有柳先生“总序”。《法国廿世纪文学丛书》的每一个法国作家作品,柳先生都断然有序给予推介。对萨冈的推介,标题可称为“美丽的忧愁”——他选择了萨冈喜欢忧愁的角度,但无论对作家还是对作品的认识,都容易令人产生反感。我现在检讨,当初漓江的第二批书为什么只买一本?很大程度就因为柳先生那样一种自然地使读者与作者间产生隔离的推介——这种推介往往以一种廉质判断,损害了作者与作品本来的美丽。

就萨冈作品而言,无论忧愁还是微笑,其实都是不能拿来作评论的。在小说中,它是一种叙述中自始至终渗透着的情调,无法被剥离。以它作为道德评判标签,一部本来优雅的作品就变成那些乡下人画的插图一般劣质不堪。我想,柳先生是因为不理解《你好,忧愁》题记中引述艾吕雅那首优雅的超现实主义爱情诗,才会产生那样的判断。《你好,忧愁》的故事其实非常浅显——一个18岁女孩的青春期自述,向往自由洒脱的生活,厌恶社会规则。你当然可以把安娜看作一种象征,把“我”对安娜的态度当做解读整个结构的钥匙。她面对她的美丽、优雅与体面,这美丽与优雅作为一个阶级的代表,变成压迫她的巨大阴影,她由此而产生刻骨的反抗,又恐惧于这反抗对她美与温存的侵蚀与损害。但这不过是我们所阅读故事的浅层,它是“我”与两个男人两个女人间关系的缠绕。你可

以将“我”与安娜的关系再引申为“我”的恋父情结，但要是不理解柏格森和艾吕雅，还是很难对这部看起来浅显的作品有深入了解。萨冈的作品好在叙述特别简练，四部作品每部也就是5万字左右篇幅，每一章节都简洁明了，很少有法国人那种累赘的絮叨，叙述中又充满形象感。比如“惟有衬衣里的沙粒为我抵抗缓缓袭来的睡意”，深入的味道全在你自己咀嚼。在《你好，忧愁》中引用柏格森的语录是“不管人们起先在事实与原因之间能够找到哪种异质，尽管行为准则与确定事情实质之间相距遥远，人们总是在与人类的生殖原则接触中自觉竭尽了相爱的力量。”作为一个直觉主义的生命哲学家，柏格森对行为准则的体会明显决定了萨冈对人际关系中情爱动力的理解。柏格森强调的是，物质世界是生命运动逆转的产物，生命冲动构成精神性动力的持续性创造，推动生物进化。以柏格森这种意识来读《你好，忧愁》，则所有行为似乎都在表现对爱的动力纠缠的美丽的迷惘。而作为这部作品的另一坐标，萨冈许多细腻而又极具诗意的描写，简直完全来自超现实主义诗人艾吕雅的爱情诗。艾吕雅给爱情一种在断裂中萦绕的美丽意境，就如萨冈在《你好，忧愁》中的叙述——“有什么东西像一层轻柔的，使人难受的丝绸在我身上缠绕，把我与别人隔开。”轻柔、优雅、细腻、美丽在缠绕中变成难受，题记中那首诗的意境与柏格森的哲学观完全一致。所以艾吕雅的诗就是阅读中实际味觉的延展——比如他的诗《恋人》：“她一直在我眼前，她的发丝与我的发丝相间。她那里有我双手的形态，她那里有我双眼的色调。”一下子就转为“她在我的身影中消失，如宝石一块失落在九重天外。”再比如他的《吻》：“你紧闭双眼稍许颤动，如刚谱成新曲的撩拨之音，隐约飘渺又到处可闻。芬芳沁肺味美迷人。”一下子就转为“你始终清醒地绕过，你身体的临界部分”。

这样来阅读萨冈，你才会觉得《你好，忧愁》也许比《麦田里的守望者》更有味道。再回头看那个短篇小说《柔和的眼睛》，萨冈其实用了比海明威少一半多的篇幅，写出了比他丰富得多的内涵。不仅因为男主人公面

对羚羊眼神的描写（你可以通过羚羊想到他的妻子），而且所有人物关系、甚至人物与情景关系中都充满可想象的空间。比如追逐羚羊时候，他走入越来越静，“仿佛正在离开一个令人烦恼的肮脏世界，回家来了”；而那美丽的羚羊则始终在前面等他。公平地说，这篇小说的结尾不如海明威的《麦康伯短促的幸福生活》的结尾，但其中那种法国女人的细腻所构成的从容，越咀嚼越觉得海明威小说粗糙。萨冈小说的魅力是在她精神的内里，她往往不能在浅层次满足我们的审美欲望，所以我们对她，往往远不如对昆德拉那样表现出真实的兴奋。

一个总编辑与他的品牌

张建星1983年开始当记者，用17年时间成为《天津日报》的社长、总编辑，又用四五年时间做成十报两刊轰轰烈烈的报业集团。我与张建星在情趣上的接近，一个很大原因是他也喜欢孙犁。孙犁先生在《天津日报》当副刊编辑30年，2002年89岁去世时候，天津日报报业集团三份日报连续七天以超过一百个版的阵容向他表示致敬的态度令我感动。我到天津，张建星见我的第一件事是拉我看大楼前立着的孙犁像，顺他指示方向，整个楼好像就成为孙老先生身躯的延展。巧的是，塑像后正刻着我最喜欢的《荷花淀》里的那一段文字："她像坐在洁白的雪地上，也像坐在一片洁白的云彩上。她有时望望淀里，淀里也是一片银白世界。水面笼起一层一层薄薄透明的雾，风吹过来，带着新鲜的荷叶荷花香。"柔柔而无一点装饰，琢磨着又是那等精致细密，一个革命作家，文字却浅淡到像是自然洇在纸上的水渍。所谓冷淡清虚最难做，贾平凹因此评介他："没有任何病疾的自在，难寻技巧，也无法看到才华横溢处。"怎样的姿态都不需要，也都不屑于，真所谓大方无隅，大音希声，大象无形。

我遗憾的是没有见过孙犁先生。在《人民文学》十年，编辑部里无论是谁，只要一说起他，真正无不肃然起敬。那时孙老先生时不时就有芸斋小说在《人民文学》发表，这"芸"的意味最起码有递进的三层：先是芸香，香草一种，也就是俗话说的"七里香"。周邦彦有词，"乱花过，隔院芸香，满地狼藉"。古人说这香能驱虫护字，芸阁自然也就是书房。其二，

诗经中有“苕之华,芸其黄矣”。“苕”也是凌霄花,“黄”可体会为“盛”也可体会为“衰”。再其次,“夫物芸芸,各归其根”,“万物芸芸,化为尘埃矣”。也就是孙老先生,能这样极致地使用这样一个“芸”字。

张建星给我看他珍藏的孙老先生给他的散文集《母亲是一种岁月》所写的题字,奇怪的是,作家出版社最后成书时竟未用这浸透苍劲的字作封面。老实说,因为这本书,我才真正触及了张建星深一些的层面。张建星说他到现在一直陪伴着他母亲,只要在天津,就每天早上陪母亲吃早点。他写他母亲的那些记忆,我以为是他所写文字中最好的,读到只想落泪。落泪原因,是因为张建星一见面就告诉我,他小时候家里穷得被全院人都看不起。他与他弟弟从小捡煤渣,“从春天拾到秋天,几乎每日不停,于是小山似的煤渣便可以堆满自搭的小屋。有了这些煤渣,一冬,甚至更长时间家里不用买煤,这样每月至少可以省下四块钱的煤钱。对于富裕人家,这四块钱显然不足挂齿,但对我的母亲来说,这四块钱可以把贫困的日子过得略显宽松,甚至有声有色。”我读他记忆,辛酸处还有唐山大地震他父亲病重时只能躺在医院住院部外一个四面通风的通道的水泥地上,母亲与他和弟弟只得将外衣都脱下,盖在父亲身上,围成一圈为其挡风。就是这个父亲,病重住院时候拿两张医院里的菜票退成一块五毛钱，加上存折留底的一块钱，让儿子去买了一本当时他最想买的《马克思传》。这本书在70年代，我们都曾因喜欢它的厚度而把它买下来,但我们买书时候,从没有想过买它还会有这么辛酸的故事。张建星骄傲的是他有一个每天靠洗一百多件衣服维持一家生计、在深夜路灯下等着加班的儿子归来、从心里一直牢记着儿子第一个月拿到工资以两元钱在小饭铺里请吃那一碗面、那两头蒜的母亲。我真觉得,那般辛酸生活真是那样的一种财富,那样辛酸才会有那样坚韧。有那样一种情感爱一个父亲、母亲、妻子、女儿的人,也就会真诚地爱在他生活中与他擦肩而过的所有人。我从他一篇《寄女儿——我已经是魔鬼了》的散文里,曾充分感染过这种真诚。文中说:“一位我尊重的前辈曾把自己信奉的格言赠与

我——人淡如气。我相信他是真诚的，因为他白发如雪。但是我又反问，真能做到吗？我期望我女儿这一生都是淡淡的，淡蓝，淡粉，淡如水，淡如气，淡如朴素的菊。但我要告诉女儿，我不行了。岂止是我不行。由于争斗，由于欺骗，由于人生太多的坎坷，我们很可能在没化为气的时候，已像诗人郭小川那样成为火药味很浓很浓的烟了。”有勇气能这样真正面对自己所学到虚伪的人毕竟不多。

这些文字当然都写成于张建星当上总编辑之前。我喜欢张建星的另一个原因是他也反复说他喜欢北方的冬天，他说他喜欢北方冬天那种“沉默中的清澈”，而我则喜欢北方冬天那种“沉默中蕴藏着的张力”。也许正是这种张力才涌动他成为成功者——将一张党报发展成了一个雄踞一方的产业，上海文汇出版社今年3月推出他撰写的《新闻操作92条札记——新闻的创意时代》一书现在已经再版。在这本书中，我兴趣在他对新闻表现形式与技术的思考。比如他提出“无球跑动”，也就是自身先动，才可以在动中去触新闻点，变被动为主动。他提出“极具张扬的包装”，内容是山形式是水，水流湍急借山的高低险峻，造势目的是为“高峡出平湖”。他提出“做版面而不做文章”，版面的感觉就是新闻通过技术处理而成质感，版面错落有致依赖于策划、结构、布局与细节。当然，从总编辑角度，“新闻处理一定要比社会舆论冷一点”可能对我更具启发。他从受众的承受与适应能力来分析，在我看，新闻传达中更重要的能力实在是这种对“度”与“分寸”把握的较量。有“度”才有传播空间，这构成了新闻反应的技术水准在传播能力中的作用，因为只有精准的控制才能保证传播能力，所以新闻技术所把握的质感，从某种角度说就在这种分寸之中。

张建星还有一条原则让我称道的是，“新闻职业道德的第一条就是当仁不让”。这就是竞争时代强势夺人。他认为，人不能没有欲望，欲望应该是真诚、坦白的，应该是赤裸裸的太阳，“像你的哭像你的笑，像你泡在邻家只为要一块牛肉吃”。这种原则决定了他不回避总编辑的品牌

效应，能将那样一张报纸扩展成那样野心勃勃、沸沸扬扬。他称他自己的生活观是，“事业上沸腾一点，自己的感觉上要孤独一点——不要把社会的状态变成你个人的状态”。以这样的观念，他日常还是追求“最好吃的是三五好友泡在一个小饭铺里”；最舒服的是“从灵魂到肌肉全部放假”，“浸透进一种更真实的天伦之乐”。他的散文《我的春节不拜年》因此给我深刻共鸣，当然，我们都知道，那样“梦里流连的停泊地”一年也毕竟只有几天，更多时候我们都是身不由己。

宋玉不悲秋

前两年北京时髦青年称人潇洒终于用上了一个"飒"字,一下子连接上了我对宋玉的喜好。其实在宋玉之前，屈原已经用过这个"飒"字——"风飒飒兮木萧萧,思公子兮徒离忧"。这"飒"字本为风声,到宋玉这里,"有风飒然而至",既是象声词又可作动词——在迅捷中优雅潇洒,味道马上就不同了。这个"飒"后来常与秋凉联系在一起:"凄其零零,飒焉秋草","西风飒高梧,枕簟凄以清",可能就因为文人们归纳的"宋玉悲秋"。宋玉的悲,"萧瑟兮草木摇落而变衰,憭栗兮若在远行,登山临水兮送将归",其实还是"风飒飒兮木萧萧"的再写。宋玉因此确实无法与屈原比拟——不仅因为他不过是斟酌屈原的"英华"导致意境繁复,而且其中确实失却了屈原那种风骨。他丢弃了屈原那种激烈的悲愤与悲慨,"意气不得,形于颜色",以一种可委屈中的清高超然,将屈原的刻骨悲壮变成孤芳自鸣对悲凉的超脱。这种转化使文字味道本身就可以变成一种精神托付,不必如屈原,悲慨至极就只能自沉到汨罗江中。郭沫若大约也正是从这种角度,才将他放在与屈原相比卑微的位置上。

从屈原到宋玉,绮靡伤情中多了一种对奢华的向往,古人批评的说法是多了"淫浮之病"。按《文心雕龙》中的说法,"屈原联藻于日月,宋玉交彩于风云",这"风云"当然指吟风弄月,境界低了一头。但宋玉在文字叙述中所把玩的自得其乐,又恰恰成为以后延续两千多年所谓文人味道的源头。欧阳修说"宋玉比屈原时有出蓝之色",我理解就出在所追

求意境的味道，它实在构成了另一种传统。

宋玉目前留下文字中，真伪的争论太复杂。从个人喜好角度，我宁愿相信这些都是宋玉所作。因为究竟何谓真假，被称为宋玉的这个人生活轨迹究竟如何，现在都只能根据这些难辨真伪的作品作推断，作品也就是推断的所有基础。就《昭明文选》所选七篇中，如果《七辩》与《招魂》比较，我喜欢《招魂》。不仅因为它比《七辩》更有气势与力量，其中渗透对“娱酒不废，沉湎日夜”的享乐主义、浮华生活的追往而成“耀艳”，在这种文体中倒以另一类浪漫构成了对屈原的挑战。但我还是不喜欢那种浓厚堆砌，由此角度，我最喜欢《风赋》，然后才是《神女赋》与《登徒子好色赋》。

宋玉开创的文人味道还不是后来越来越憋屈的那种文人的扭捏。《风赋》之所以排在第一，不仅因其中有类似“空穴来风”与“风生于地，起于青萍之末”这样流传至今仍回味无穷的名句，还因为相对《招魂》，它用了简练直接的叙述，在一个幅度上将雌雄两风、清浊贵贱的对比表现得淋漓尽致。一边是轻灵中从细微到排山倒海的博大，所谓“清凉雄风”，在旷野里激扬盛怒，蹶石伐木，是一种灿烂翱翔中的摧枯拉朽。另一边则本身是从死灰、腐余中生成、浑浊成蝇营狗苟的“卑微阴气”后，只能局促在陋巷间徘徊无所伸展、“勃郁烦冤”，最后“邪薄”而入贫寒之窗。这篇赋之所以成为以后无人能及的经典，不仅因为给了风一种迷人色调，处处意境；而且在“清泠”与“邪薄”对比中以超然的雅士姿态——放达至乘风而去，委屈至随风周旋悱恻，在这放达委屈之上，成为清高。

《高唐赋》与《神女赋》我以为是开文人狎昵的先河。在屈原那里，对女人的把玩是没有的，“惟草木之零落兮，恐美人迟暮”，非常明亮。从宋玉始，文人的精神寄托很多转移到美女身上，变为对美的狎昵。这两篇赋，《高唐赋》的名声在“巫山云雨”一词出处，其实这云雨之说在易经里已经说得明明白白，此赋味道在朝暮与云雨关系的阐述——旦为朝

云，暮为行雨，朝朝暮暮，风止雨霁，云无处所。这“朝云”的“朝”为飘聚，云为始雨为后，云为女子体内飘聚之物，雨为云所触发。所谓“下气蒸上，上气降下”，这符合“阴蓄阳”的说法——“云行雨施”，“蓄为屯云，泄为行雨”。而朝朝暮暮，翻云覆雨，阴阳相济，男女间因果也就此如胶似漆。我不喜欢这《高唐赋》的，还是后面洋洋洒洒的繁文垒重。山生云云生雨，前边已经说尽，后面写山势云泽，怎么也显画蛇添足。而《神女赋》则精彩在后边描述，前面叙述反显单薄。这后面精彩在层层叠叠的把玩——写神女之态，从貌到骨也就是身段——“骨法多奇”的骨到肉之“丰盈”、“温润”，在“温润”之前用“苞”字，我以为是包孕的意思。又具体到从眼睛到眉毛到唇，写眼睛时用“瞭”，显然是一种挑逗；“朱唇的其若丹”中作为鲜明意思的“的”字用法又如“飒”。再然后从慵懒到婷婷袅袅，“婆娑乎人间”的“婆娑”用到妙极，完全是在意象中远远近近入骨的摩挲，用今天话说就是意淫。此赋写女人之细微令人惊叹，以至以后对美人把玩，许多都成为此文本基础的重写。比如“动雾縠以徐步兮，拂墀声之珊珊。”“縠”是轻纱，“墀”是台阶，“珊珊”是身上配饰轻轻相碰。然后两人之间那种“立踯躅而不安”、“意似近而既远”，他对她的贴近露骨凝视变成他与那样一种美的距离——他要告诉楚襄王，这般美人凡人是不可触犯的，他只有眉目传情的“交接”，只能在应答中享用“吐芬芳其若兰”。最后结论，他自己当然只能是对这美的仰望——“回肠伤气”，“惆怅垂涕，求之至曙”，这种身份把握所构成的叙述微妙，可以说是更深一层的文字魅力。

《登徒子好色赋》是另一种文体，在与楚襄王简练对话中充满机智与俏皮，一美一丑又对比来解答“谁为好色”。其中对美女描写“增之一分则太长，减之一分则太短，著粉则太白，施朱则太赤。眉如翠羽，肌如白雪，腰如束素，齿如含贝。嫣然一笑，惑阳城，迷下蔡。”五十个字，成为美女最高境界。写丑女“蓬头挛耳，齞唇历齿，旁行踽偻，又疥且痔”，十六字，又实在恶毒至极。两者对比，以自己不近美色比登徒子对丑妻的“悦

之”，偷换一个概念，变成诡辩的趣味。后面“秦章华大夫”的“南楚穷巷之妾焉足为大王言乎”，又通过一层错位，再解脱关于“好色”的追问，升华为诡辩的戏谑。我喜欢此文，是喜欢其中的概念错叠妙趣横生。

刘勰《文心雕龙》评介宋玉用了两个词：“淫丽”与“诡俗”，我以为比较贴切与入骨。这两个词与“清高”、“典雅”正好相对。古今文人无不以清高之貌而藏淫丽之词，在宋玉之后，无非臭味相投罢了。

兰波与魏尔伦

兰波诞生于1854年10月20日，今年诞辰150周年。50年前，亨利·米勒在纪念他诞辰100周年之际写成了《谋杀者的时代》。人民大学出版社今年刚好推出亨利·米勒全集，与所有的结论一样，亨利·米勒在这部篇幅6万多字的专著中结论同样那样简单——现实世界总是个性生命的谋杀者。他的精彩论述在，比喻兰波是“陷入思想污垢中的一只绚丽夺目的未知之鸟”，他认为兰波在与现实挣扎中产生的倦怠是因为他所要的自由是自我释放与自我奔放不羁，而“那不是自由”，因为“人只有放弃这种幻想的自由才能得救”。他认为兰波对我们的感染力是来自他对成熟的拒绝——“成熟到对奴役和阉割着魔的成人吗？他已经繁茂地发展到开花期，但是要开花吗？开花意味着在堕落中死去，他宁愿死于蓓蕾之中。这是年轻的胜利者的无上之举。他宁愿让自己的梦想遭杀戮，也不愿让它们被玷污。他已经瞥见了光辉完美的生活，他不愿意成为一个驯服的世界公民从而背叛那梦幻。”在这部专著中，亨利·米勒完全忽略了魏尔伦的存在，对兰波，则用了一个词：“屈服”。他说，“要理解你就要屈服，我记得我在第一次看到他作品时就本能地屈服了”。他形容读到兰波诗句时，他“像一片颤抖的叶子”，“就好像他在一片虚空上搭起了帐篷”。

兰波的诗中最有名的是《元音》，五个元音以五种颜色描述出五种符号，五种颜色中最突出“I，殷红，咳出的鲜血，醉酒或愤怒时朱唇上的

笑容。U,圆圈,青绿海水神圣的激荡,散布着牛羊的牧场的宁静,炼金术士深刻在抬头纹上智者的安详。”1871年9月,他与魏尔伦第一次通信,就以这首诗征服了他,接到信他就邀他到巴黎。除这首《元音》,再著名的就是《醉舟》,那是他到巴黎见魏尔伦的见面礼。这首诗里激扬着放荡的浪漫,“进入大海守夜,我接受风暴的洗礼,在波浪上舞蹈,比浮标更轻”。“从此我漂进了如诗的海面,静静地吸吮着星星的乳汁。”那样强烈的意象对魏尔伦构成那样的冲击力——“一个孩子跪蹲着放出一只,脆弱如五月蝴蝶的轻舟”,“天空像一只燃烧的熨斗,当七月以乱棍击溃天青石的苍穹”。真是一种极亮的色调。1871年他17岁,魏尔伦28岁,相比他那种亮丽的放荡,魏尔伦的诗是那样软弱的女性:“那双淡蓝色无情的眼睛里,暗暗含笑地闪烁着一丝温柔,带着苦怨皱折突出的嘴唇上,是神秘和性感,而且是怎样的神秘和性感啊。”实在缺少味道。

我喜欢兰波的诗,是感觉他的诗有梵高的画一样的张力——“阳光展开纯金和森林里色彩斑斓的幻梦”、“摇荡的轻舟不再吱呀作响,却犁开血红的湖泊”、“夕阳以火光闪闪的肺扫过大街”、“当所有颤抖的树林,因爱情而默默流血”,完全是梵高那种厚重颜色的堆积。他那首《太阳与肉身》:“太阳,这温柔与生命的火炉,将燃烧的爱情注入沉醉的泥土。当你躺在山谷,你会感觉,大地正在受孕,并溢出鲜血。”“世界像一把巨大的竖琴颤抖不已,在无边的亲吻中深深战栗。”而“神灵在肉体的祭坛上震颤”,“一切存活的神灵,都将在其肉身中,在额头下燃烧、上升,上升”。疯狂得极其壮丽。艺术张力总在对两极幅度寻找中的如痴如狂。这边是狂躁,那边是羽毛般美丽的恬静——“洁白的奥菲利娅像一朵盛大的百合随风飘动”,“芦苇在她多梦的额上轻轻地弯曲”。兰波诗中出现最多的意象是乳房——“弯下她圆润灿烂的腰身,骄傲地露出丰盈的金色双乳”,“她的双乳在苍茫世界里,倾注了无数生命的琼浆”,“大海从你朱红的双乳上泛起红晕,人类将黑血凝固在你高贵的胁边”,“上帝的印章染白了窗户,血和乳一起流淌”。乳房的意象后那种对母性

的追寻脆弱而感人“——母亲的梦，是一床温热的羊绒，是孩子们栖居的毛茸茸的巢，他们就像摇晃树枝上美丽的小鸟，享受着白茫茫温柔的睡眠。”由此我感到这首《孤儿的新年礼物》感人到揪人心弦。

兰波意象丰满的诗都是他未成年美丽的蓓蕾，未成年而恬静在母性玫瑰色的光芒里，未成年而什么也不在乎，狂热而不容忍。亨利·米勒认为，他曾走进过一个亮得耀目的天堂，那是未成年时早熟中对那个理想天堂的占有，有这占有，才有他后来逃离这天堂后对地狱入骨的描述。天堂地狱本来就在精神痉挛的两端，它们一端是美丽的恬静，一端是深刻的恶毒。兰波诗中表现这种俏皮恶毒我最喜欢的是《另一种形式的维纳斯》：“一个抹着厚厚发蜡的棕发女人头，缓慢愚钝地从浴缸中浮出，仿佛从生锈的绿棺材中显露，带着修修补补糟糕的痕迹；然后是灰色肥厚的脖子，宽大的肩胛突出，粗短的背一伸一缩，一起一伏；然后是肥胖的腰，如同飘飞起来，皮下脂肪有如层层扁平的薄片散开。”非常动感，结尾也十分精彩，“脊柱微红，一切散发出一股，可怕的怪味；人们发现，她的独特之处需要用放大镜来细看……腰间刻着两个词：克拉拉的维纳斯，——整个身体的扭动与美丽肥臀的舒展，都缘于肛门溃烂。”

兰波与魏尔伦相遇后的同性激情生活只持续了不到两年，魏尔伦其实根本无法承受他那种疯狂。用亨利·米勒的说法，兰波追求的是一种“活着的自杀”，他引用《地狱一季》的评论者瑞克沃德的话说，“他在打破人类外壳时所追求的是他要在超验中的纯粹状态，和他在从中出现的神圣幻灭中得以自卫的工具。但是人类从来不能打破这个外壳，即使迷狂时也不能够。于是兰波更像是一座火山，在喷出火焰后便熄灭了”。

从某种意义说，兰波与魏尔伦在一起的生活，只是加速了他才华的宣泄。1873年他整理成散文诗《彩画集》，其中那种飘逸又堆砌的美丽诗意已经变成非常单薄。这年7月，魏尔伦终于以枪击方式与他分别，之后他写成了最后阴郁的散文诗集《地狱一季》。他在他还没成熟时就释放了自己所有无所畏惧的力量。1873年他19岁，写作生命期就已经结束。他

留下的诗，连两本散文诗集在内，总数也就是一百多首，但这已经足够使他成为世界上最伟大的诗人之一。他追求一个不可能存在的世界，使它充实、丰富、神秘而令我们震颤，为之骄傲地用三年时间，耗尽了能支撑一生的能量。

兰波最后活到1891年，37岁。19岁之后他没再写过诗，亨利·米勒的说法，他的后半生是从精神世界回到了日常生活，从某种意义说，是“一种酒后的长睡”。

你喜欢勃拉姆斯吗?

这是萨冈1959年出版的那部中篇小说的标题。小说里,这是25岁的西蒙向39岁的女主人公宝珥(李玉民译)发出的邀请:音乐厅有一场精彩的音乐会,你喜欢勃拉姆斯吗?这是一个普通的情爱故事——39岁的宝珥在他男友那里得不到感情,他是她的生命,而他更崇尚自由,认为爱情不过是两种皮肉的接触。西蒙填补了孤独的空缺,但宝珥得到的是悲凉的幸福,她感受更多的是母爱,最后她还是离开了西蒙。这篇小说中那场宝珥接受西蒙邀请的音乐会演奏的是勃拉姆斯的小提琴协奏曲,这首感情异常美丽的协奏曲作于1878年。这一年勃拉姆斯45岁,克拉拉59岁,是他相识克拉拉25周年纪念。

勃拉姆斯一生的重要作品,我都把它们看成与克拉拉有关,于是就都凝上浓郁的情感色彩,更感人至深。1853年他与克拉拉相识时20岁,克拉拉1840年与舒曼结婚,当时已是六个孩子的母亲。他与她相差14岁,正是萨冈小说中宝珥与西蒙相差的年龄。在萨冈小说中,他第一次拦住她时候,“只是小心翼翼地把头偎在她的肩上,在她耳边喃喃叫了两声她的名字。她从他肩头望过去,楼道里异常清冷。‘我的小西蒙,’她同样低声地说,‘让我过去。’”这个情节令我想起勃拉姆斯的《降B大调弦乐六重奏》,这首作品作于1860年,这年夏天克拉拉已经从舒曼病逝的悲痛中解脱,他与她一起到阿弗尔山区,一直抵达风光旖旎的拉赫尔湖,其中的慢乐章充满那种被阳光照透的喜悦。

克拉拉是个优秀的钢琴演奏家，在与舒曼结婚之前，她的名声应该远在他之上。但婚后她几乎每年都要生孩子，而舒曼在结婚这一年作成两部伟大的声乐套曲《诗人之恋》与《妇女的爱情与生活》，作为大作品的交响曲与室内乐则几乎全作于婚后十年。他好像在这十年里就迅速燃烧完了他所有的才华。从这个角度，我似乎又感觉舒曼与勃拉姆斯的才华都与克拉拉激发有关。勃拉姆斯1853年10月首次走进这个家庭时整整住了一个月，那时他们住在杜塞尔多夫，克拉拉在她日记上的记录是“他演奏的钢琴曲令我倾倒”。这之后过了4个月，1854年2月27日，舒曼投莱茵河自杀未遂，所有传记上记录的原因都是“精神分裂与1831年所得梅毒后遗症的折磨”。3月4日，他被送进疗养院，勃拉姆斯当时赶到了杜塞尔多夫。这年八九月，他又一次到杜塞尔多夫看望克拉拉。

这时候在他与克拉拉之间是不是已经产生了特殊感情？没有任何结论。值得注意的是，从1855年起，连续三年，他五月在杜塞尔多夫参加下莱茵音乐节，然后就与克拉拉及她的孩子们顺莱茵河旅行。这之间经历过1856年7月舒曼的病逝。勃拉姆斯给予克拉拉的是她内心需要的另一面。我读到罗沃尔特音乐家传记丛书《克拉拉·舒曼传》中引克拉拉日记：“罗伯特的音乐……是诗意的，在这方面没人能超过他，总是那么绵软，听起来那么舒服，感觉上很温柔。约翰内斯则并不总是这样，相反，有时候他的声音很硬……和他这个人一样，粗糙的外表里隐藏着甜蜜的核。”对克拉拉而言，也许舒曼过于脆弱——要知道，她13岁时歌德对她演奏的评价是“这个小姑娘比六个男孩的力量都大”。克拉拉给予勃拉姆斯的是什么呢？第一次莱茵河之行回来，他就开始创作他最伟大的《第一交响曲》，这首交响曲从1855年一直作到1876年，跨越了整整21年，我把它看成与克拉拉的感情全记录，里面充满他对那种美丽的向往与他自己对所感悟到的美丽的表白。1855年克拉拉36岁，1876年已经57岁。这首交响曲最后一直在等待的那个赞美歌旋律是1868年克拉拉49岁生日时他送给她的贺礼，歌词是“比山高比谷深，我千万遍祝你生日快

乐”,下面还写着“今天就要吹奏阿尔卑斯山圆号”。整个交响曲都在等待这个旋律,它出现后,那种庄严与清丽成为压倒一切的力量,成为所有情感涌动与追索的核心。但从1868年到1876年将它最后装进交响曲里,又过了整整8年!这首交响曲最后完成于波罗的海边萨斯尼茨的吕根岛,据我读到德国人弗尔纳尔所写的传记(苏德馨译),当时他住处朝海有一个阳台,我想他是在午后海风的抚摸下,在海涛声里整理积累了21年的素材。那个“阿尔卑斯山”庄严的圆号仅仅是祝福吗?他随后大胆使用了贝多芬《第九交响曲》的主题,庸人们因此认为最后高潮来自模仿。而我以为,凭他对旋律发现与发展的能力,根本就不需要去借用。他音乐的浑厚之处,正在于能将感情绵延地发展、表达,这也是最能震撼克拉拉之处。我以为,他是有意识借用这个主题与阿尔卑斯山圆号融合成一种铺天盖地被阳光沐浴的感觉,将贝多芬引向了一个完全不同的方向——这首交响曲描述的是他自己关于情感的命运。

之后再相隔15年,勃拉姆斯创作了最感人的《B小调单簧管五重奏》。1891年他58岁,克拉拉已经72岁。这一年3月,克拉拉举办了最后一次个人演奏会,6月勃拉姆斯写了“伊舍尔遗嘱”,安排了财产,提出“焚毁所有手稿”,称“我非常担心会留下什么有用的东西”。在这背景上,我把这首沉浸在感人夕阳中的五重奏看成是他最后向克拉拉的致敬。

现在勃拉姆斯与克拉拉的这种关系成了庸俗考索者津津乐道的东西,比如他们的关系与舒曼的病、对舒曼是否有过伤害?甚至他们有无性关系,何时开始何时结束。所幸的是在克拉拉留下的三卷本日记与书信中没有丝毫证据。1861年,勃拉姆斯28岁时给克拉拉的信上留下的是这样的记录:“与我相关的一切事件中都有你的存在,我希望你存在,好像我是完全属于你的。而在你的生活中则不该再有我的影子。”之后他们间留下的文字,基本都是彼此的问候。他几乎每年都会去看望她,无论她在巴登—巴登、柏林,还是法兰克福。他的一生好像确实就为她而存在。克拉拉最后1896年5月20日77岁时去世,当时勃拉姆斯5月7日刚过63岁

生日，他在她死后两天才得知消息，匆忙带着《四首严肃的歌》的手稿在伊舍尔上车后转车时误点，快赶到法兰克福时才从报纸上看到葬礼在波恩举行。葬礼因他迟到而推迟了两天举行，《四首严肃的歌》成为他给她的祭品，描写的是死亡与对它的超越——四首中最后一首标题是《用人的语言与天使的语言》，歌词用了《圣经·哥林多书》中的“现在还有信仰、希望和爱，爱是三者中最伟大的”。葬礼后，他5月28日回到伊舍尔就病倒，他说，“现在我已经没有什么可失去的了”。在病榻上的最后作品是为管风琴而作的《11首圣咏前奏曲》，好像是为完成对她的告慰，11首中的第三首与最后一首都是《哦，我必须要离开这个世界》。在她之后不到一年，他死于1897年4月3日。

看电影的日子

看电影要有一种很闲的心态，尤其是看艺术电影，心态必须与那种舍得浪费的节奏同步。于是我实在怀念80年代后期那样一种能奢侈地闲在的氛围。

好像是从1987年开始到1990年，一直持续了四年。第一批录像带记得是吕梁从秦皇岛他家里搬来的，他作为文学青年到北京之前是秦皇岛的一个电影放映员，不知他是从哪里翻录了这批片子。他带来的片子中记忆最突出的有《出租汽车司机》、《去年在马里安巴德》、《八又二分之一》与《红色沙漠》。也许因为海风侵蚀缘故，片子中有的已受潮发霉，曾使录像机再也放不出图像。那时大家坐在地毯上聚在一起看片子成为一种文化盛宴，余华在鲁迅文学院读书时候是常客。我还记得在看过的片子中他最被感动的是伯格曼最朴素的《野草莓》，最反感的是维斯康蒂的《魂断威尼斯》，因他激烈反抗，这部片子我们看了仅一小半就扔下了。我在当时扮演的是到处去寻找欧洲电影的角色，通过张暖忻，更多是通过刘毅然，当时他在解放军艺术学院做教师，专讲电影史。记得清楚从他那里找到的有《巴黎最后的探戈》、《芳名卡门》与《扎布里斯基角》，张暖忻借来记忆最深的片子是《玛丽亚·布劳恩的婚姻》与动态极棒的美国片《天堂之门》。当时大家对玛丽亚·布劳恩的命运曾总结出三种解释，一致觉得还是德国人对深度的思考无与伦比。而就视觉形象冲击力而言，我当初最喜欢的就是安东尼奥尼。

我喜欢安东尼奥尼从《放大》始，我是先看到《放大》再看到《红色沙漠》。最早看《放大》是电影资料馆的内部电影。我们关于西方经典电影的启蒙都始于内部电影，那时看内部电影要建立好几条渠道，因为谁都会有很多朋友，不可能经常给你供票。顾城的姐姐顾乡当时好像就在资料馆，是很重要的一条渠道。《放大》我在80年代大约一共看过三次——因为关于放大的观念，在当时文学界，构成了一种作家必须的艺术启蒙，于是有两次看的都是“文代会”、“作代会”的内部电影。对《放大》激动到最脸红脖子粗的是我的好友、上海作家中最早对电影有研究的谷白。他当时的评介是，“嗲！嗲到侬昏特！所有事情你只要放大，就会毛骨悚然！”一张情人幽会的照片，一个局部放大看到了一支手枪，再放大又看到要化入他躺着的腐土中的一个人体轮廓。放大的闪烁影像有可能是隐藏的真相，但放大得过分，真相又会因分解而在瞬间消失。大家当时都被这其中隐含的哲学意味所征服，由此谈得最多的是表面故事之上的形而上。那个哑剧打网球的结尾，在1985年前后，不知使多少追逐现代感的作家津津乐道。我对这部影片最深的印象则是公园草坪那种高贵的绿——阳光照在树叶与草地上，然后再换成寂寞的灯光下的光泽，所有影子都意味深长。它们被拿着相机的主人公那件黑外衣、白裤子衬托成那般静谧，与主人公那种令人疲惫的狂躁形成鲜明对比。所谓的形而上其实都通过影像与色彩在体现。

《红色沙漠》那盘吕梁的录像带是根本看不出影调的，它的颜色已经锐减到近似黑白片的感觉。这部影片真正的效果好像是从一次意大利电影回顾展上获得。至今在看过的所有安东尼奥尼电影中，我还是最喜欢这部《红色沙漠》。我喜欢的首先是他对颜色的体察——片头是那种烟囱里朦胧的黄烟的弥漫，然后是纯粹到鲜亮的蓝、绿与紫，颜色真正丰满至极，饱满的色调同时也构成着压迫。红色其实不是铺天盖地，但只要一出现就像鲜血，然后那个故事中女孩眼里纯净的海与童话般的船又完全是一幅幅油画。大家当时赞叹最多的，一是安东尼奥尼厚厚涂在木板

上的那种红色油漆，那红色既是压迫者，又代表一种力量，它正好深化了60年代。二是安东尼奥尼所选择的那样一个神经质惊恐的女人，这女人构成安东尼奥尼成熟的独特美感，那种在脆弱中隐藏的木讷的温柔实际是另一种色情。这女人与红色意象组接，构成安东尼奥尼电影中最有魅力也最具内在张力的女性，她的那种痉挛后来成为安东尼奥尼在表现女性时没办法超越的手段。三是那种对雾时近时远的探究，这时远时近使角色间距离游移，强化了对精神的压迫。安东尼奥尼最自恋的手法就是拍雾，因为他认为，“在我们内心中，事物都以雾或影子为背景的光点出现，显现鬼魅般抽象的本质”。

《红色沙漠》与《放大》都是60年代的作品，安东尼奥尼1912年出生，35岁时拍成第一部电影，拍《红色沙漠》时52岁，是积累17年的成果，它表现物对人压迫中无助的惊恐，反思工业化与红色刺激力。拍《放大》时54岁，表现人与周边世界体积的关系，是一种被渗透得无法超脱的荒诞。两部片子相隔两年。也许是因为这两部印象太深，看后来的安东尼奥尼，总觉得其生命力已在这两部片子中耗尽——《一个女人的证明》对女人身体质感的表现，那种身体的蜷曲与痉挛的舒展是对《红色沙漠》的重复，而主人公对角色的寻找还是《放大》里荒诞的复制。这个女主角与《红色沙漠》比显得华丽，片中影调还是那样漂亮，但已经没有了那种红的尖锐与夺目。《扎布里斯基角》初看时曾被大峡谷中性交的不断壮大、结尾处一次次越爆炸色彩越丰富所震撼——安东尼奥尼的每个结尾总是反复精致追求的结果，但那就都是技术的震撼力了。

我从80年代起对安东尼奥尼的崇拜，应该说在最近读到《一个导演的故事》与《与安东尼奥尼一起的时光》两本书后更被强化。《一个导演的故事》是安东尼奥尼在1983年出版的一本随笔集，这本集子出版时，他已经因中风而失语，中风破坏了他的叙述组织功能。一个导演，当不能再用语言表述时候，还能真实地工作吗？这个集子应该是他失语前智能的结晶，30多篇，有的有故事，有的只是几行字的随想。出人意料的是，安

东尼奥尼也能写成耐人咀嚼的随笔，其中一些的容量竟可以与博尔赫斯的文字表现能力相比拟！而《与安东尼奥尼一起的时光》则是德国导演文德斯1994年作为助理，与他合作《云上的日子》的日记。这本书对我的重要性在于看到即使已经失语和老态龙钟，安东尼奥尼还足以彻底摧毁也已经是大师的文德斯，依然带着他足够的意志力。一个艺术家的足够强大总是构成着一种迷人的暴力，安东尼奥尼说他是通过“剥光自己”来获得的这暴力，我们正是在他的艺术暴力蹂躏中才获得了崇拜的满足。

杨贵妃考

杨贵妃死于天宝十五(公元756)年六月,至今不到1250年,卒年38岁。她18岁就成为玄宗第十八个儿子(玄宗共有30个儿子,29个女儿)寿王的妃子,是当时洛阳第一美女。玄宗册封寿王妃时评介她"含章秀出"——美貌又出身名门,品德淑贤。她做了五年寿王的妃子。我从许道勋、赵克尧的《唐玄宗传》中读到的推论是,武惠妃开元二十四年死后,开元二十八年杨妃由高力士带到华清池去见当时已经56岁的玄宗,第二年玄宗让她度为女道士,过渡了4年。"太真"是她当女道士时的道号,"太真"是太极真气,也是天上王母娘娘小女儿的名字。按《唐玄宗传》中的推断,她其实在大明宫中的道观中只住了不到一年,开元二十九年十月陪玄宗到骊山,然后就进了兴庆宫。但我未找到相关文字佐证。历史记载玄宗真正封她贵妃是天宝四年(公元745).,那时她已经27岁。她总共当了11年贵妃,记叙其事迹文字最优秀者,还是白居易的《长恨歌》——总数八百四十个字,"回眸一笑百媚生,六宫粉黛无颜色"、"后宫佳丽三千人,三千宠爱在一身"、"春风桃李花开夜,秋雨梧桐叶落时"、"上穷碧落下黄泉,两处茫茫皆不见",留下多少名句!最后"七月七日长生殿,夜半无人私语时:在天愿作比翼鸟,在地愿为连理枝。天长地久有时尽,此恨绵绵无绝期",只有七月七日在长生殿中才能人长久也就成为浸透诗意的经典。此歌中写杨妃"温泉水滑洗凝脂,侍儿扶起娇无力",陈鸿《长恨歌传》中也记"既出水,体弱力微,若不任罗绮",可见并不胖。查

《长恨歌》作于元和元年，也就是公元806年，距杨贵妃死仅50年，时白居易34岁。

唐代记杨妃的文字，李白的“云想衣裳花想容”、“一株红艳露凝香”、“名花倾国两相欢”清平调三首，应该作于杨妃册封贵妃之前。因为李白天宝元年应玄宗召进长安，天宝三年就离开了长安。这三首诗应该没有挖苦杨妃之意，就君臣关系，李白再潇洒也是断然不敢。高力士因脱靴之辱而挑拨杨妃之说，《杨太真外传》中记高力士当时因李白诗中“借问汉宫谁得似？可怜飞燕倚新妆”一句而问杨妃，李白为何怨妃子深入骨髓，“以飞燕指妃子，贱之甚也！”杨妃因此想起玄宗说汉宫赵飞燕体态轻盈，临风常恐吹去，曾戏语她“尔则任吹多少”。写这《杨太真外传》的乐史生于南唐明宗永兴元年（公元九三零），卒于北宋真宗景德四年（公元一零零七），写作时间比《长恨歌》最起码要晚150多年。此传奇中还记杨妃因吹了好声色、风流蕴藉的宁王的玉笛，玄宗责她，宁王口泽尚存，你如何拿来就吹？结果将她发送回家。杨国忠通过法曹官吉温周旋，玄宗派内侍将御前玉食与珍玩送到杨家，杨妃才说，妾一身衣服之外，都是圣恩所赐，惟发肤是父母所生，今当即死，无以谢上。剪一绺头发托内侍带回宫中，玄宗见到“惊惋”，马上让高力士将她接回来。宁王是玄宗的哥哥，查《资治通鉴》，宁王死于开元二十九年，这一年杨妃刚当女道士。

从《长恨歌传》中见到当时有《玄宗本纪》，应该有杨妃事最真实、原始的记录，可惜不知此书是否留存。唐传奇中见到曹邺的《梅妃传》，这个曹邺是桂林阳朔人，公元850年才登进士第，此传写于大中二年（公元848年），比《长恨歌》晚42年。其中描述玄宗有杨妃后，因思念梅妃，与之幽会。两人忽忽一觉直至天亮，杨妃已到阁前，玄宗情急中只得将梅妃藏于夹幕之间。杨妃问，梅精安在？玄宗谎称她在东宫。杨妃说，乞宣她过来，今日同浴温泉。玄宗顾左右而不答，杨妃因此大怒说，肴核狼藉，床下还有女人留下的鞋，夜来何人伺候陛下，欢睡至日出还不临朝。陛下

可上朝见群臣，妾在此阁以待驾回。当时玄宗拉过被子面向夹幕重新睡下说，朕今日有病，不能临朝。此传奇扬梅妃，写最后杨妃死后，玄宗思梅妃不见，梦中相会，见她隔竹而泣，告诉埋骨在梅树之下。结尾评价玄宗"晚得杨氏，变易三纲、浊乱四海、身废国辱"。其中梅妃称贵妃，鄙夷地用"肥婢"，我想这是说贵妃肥胖的开端。司马光后来在《资治通鉴》中用了"太真肌态丰艳"，这丰盈就固定下来了。

《开元天宝遗事》为五代的王仁裕所作，王仁裕为甘肃天水人，生于公元880年，卒于956年。此笔记为前蜀亡后收集当时民间传说辑成，前蜀亡于925年。其中记杨妃事十多则——玄宗原来让嫔妃头上插艳花，自己捉粉蝶放之，随粉蝶至而幸之。杨妃专宠后，此游戏废止。玄宗宠杨妃时，安禄山进助情花香百粒，大小如粳米而色红。玄宗避暑，游兴庆池，与杨妃昼寝于水殿中，宫嫔凭栏看鸳鸯戏水，玄宗拥杨妃在帐中说，尔等爱水中鸳鸯，争如我被底鸳鸯。而杨妃每年夏天身穿薄衣，让人轮流交扇鼓风，还是不解其热，每有汗出红腻而多香，擦在汗巾上，色如桃红。每宿酒初消，她凌晨会独游后苑，傍花树以手攀枝，口吸花露润肺。杨妃醉酒的发展怀疑就是从此笔记始。到《杨太真外传》中，记她醉中舞《霓裳羽衣》一曲，玄宗"方知回雪流风，可以回天转地"。

查《全唐诗》，杨妃留存诗仅一首——《赠张云容舞》："罗袖动香香不已，红蕖袅袅秋烟里。轻云岭上乍摇风，嫩柳池边初拂水。"张云容是她的侍女，此诗无论是不是她作的，都没什么趣味。

传奇后成为戏文，元曲中至今尚存完整的只有白朴的《唐明皇秋夜梧桐雨》，戏名就来自《长恨歌》。此戏共四折，第一折就是长生殿山盟海誓，第二折杨妃跳霓裳之舞，安禄山作乱。第三折马嵬坡，第四折明皇思贵妃，情意绵绵极端抒情，最后以"雨湿寒梢，泪染龙袍，不肯相饶，共隔着一树梧桐直滴到晓"结尾。《梧桐雨》后，明人吴思美作《惊鸿记》，扩展至三十九出，复杂地描述玄宗与杨妃、梅妃三者关系；到《长生殿》，又变成五十出。经唐宋元再到明清，我只觉得越来越见雕琢与累赘。《长

生殿》的五十出其实只是《长恨歌》故事结构脂粉气十足的繁衍，就清雅之气而言，还远不如《梧桐雨》。

因《资治通鉴》中有“太后寝疾居长生院”的记载，元人胡三省注“长生院即长生殿”，他补充说，武后的长生殿在洛阳，《长恨歌》中的长生殿在华清宫，后人因此认为“夜半无人私语时”是发生在寝宫中的山盟海誓。我以为，正是这种天长日久牵强的解读积累，削减了《长恨歌》那种在飘然中美丽又怅惘的魅力。

涮羊肉问题

现在公认,南宋已经有涮肉,文字记录来自林洪的《山家清供》。这林洪是福建泉州人,生于理宗年间,《全宋词》中收有一首《恋绣衾》词:“冰肌生怕雪未禁。翠屏前,短瓶满簪。真个是,疏枝瘦,认花儿,不要浪吟。等闲蜂蝶都休惹。暗香来,时借水沈。既得个,厮偎伴,任风霜、尽自放心。”恋的是家里绣衾。《山家清供》是一部专门记录清雅饮食的笔记,共两卷,一百多则。其中有一则记他冬日到武夷山拜师,在雪天得一兔子。其师告诉他,山间只能将兔肉薄批,用酒、酱、椒腌过后,以风炉坐上水,等水沸腾后,一人一双筷子,夹肉入汤,摆熟,以各自爱好蘸不同的汁。他评论这种吃法不仅简便,而且“有团圆暖热之乐”。这是山间偶然吃到的野味,还不算,因为据林洪记载,过了五六年,他在临安杨泳斋家里也见到这种吃法。这杨泳斋是个诗人,因此作诗:“浪涌晴江雪,风翻照晚霞”。江雪、浪涌在锅里,晚霞则是肉片,林洪由此起了一个诗意名字“拨霞供”,并说明,除兔肉外,猪羊肉皆可。现在回想,说林洪创了涮肉,实际是强调了有关涮肉品质的两个背景——雪天夺目之处,黑白分明,银装素裹,那飞花散漫交错、徘徊委积中,炭火才具意境。而这“涮”是在水火相交中“涤”,所以一烫就熟。肉之红、菜之绿,风、雪、浪、霞都成就诗意。以此为基础,肉要切成放在青花盘里能映出盘上花纹,举在灯光下成为透明,这是一种典型的文人吃法(在唐朝时吃面食,文人就讲究“饼能映字”,也就是薄到极致)。《山家清供》之后,正因为明清两代

的诗词笔记、文人雅士对这种吃法再无记录，像明代高濂的《遵生八笺》、清代袁枚的《随园食单》这样典型雅士食俗中都不见踪影，所以有关涮羊肉的历史会成为问题。南方后来一直有暖锅，但那是所有食物都合在一锅之间沸腾，是各种味觉混沌，与过水即熟是截然不同的概念。

《山家清供》的写作年代今天已经不可考，但当时北方肯定已经是蒙古的天下。由此形成关于涮肉纠缠不清的问题：这种吃法究竟是从南方开始还是从北方传到的南方？80年代时，因为从内蒙古昭乌达盟敖汉旗出土的一个据考是辽初期墓葬中，发现有涮肉的壁画——画上三个契丹人围一火锅席地而坐，有人正用筷子在锅中涮肉，锅前小方桌上有装调料的盘子、酒杯、酒瓶和装肉的铁桶。因此而有传说认为这涮肉为忽必烈所创，说他因急于打仗要吃羊肉，伙夫忙乱中没办法只得将羊肉在滚水中汆了一下给他，开始了涮的历史。但我所见有关忽必烈的正史野史中实际并无相关记录，而且忽必烈打仗的年代也应该晚于林洪记载的年代。

清代有关于涮羊肉的记录："京师冬日，酒家沽饮，案辄有一小釜，沃汤其中，炽火于下，盘置鸡鱼羊豕之肉片，俾客自投之，俟熟而食，故曰'生火锅'。"这是写《考吃》一书时我在徐珂编的《清稗类钞》中找出来的，很多人现在写涮肉时还在应用。在清代御膳档案中，有记录乾隆皇帝喜欢"野意火锅"，而乾隆四十九年、六十年的千叟宴上，每桌都有火锅两个，用羊肉、猪肉与鹿肉。可见清京城宫廷内外这涮肉已经吃得比较普遍。但这究竟是满人带进来的，还是从元、明承袭的？还是不清楚。为此我专门拜访过自称对涮羊肉有研究的洪老板。这位洪老板的父亲是北京"东来顺"的老人，他自己90年代初开第一家涮羊肉店，然后在北京城里开始将涮肉与"先生"联系起来——与朋友在蓝岛附近开了"羊先生"。大家广泛知道他是开在西单辟才胡同里的"洪运轩"——那里的涮肉好吃。按洪先生的说法，这涮羊肉从忽必烈的时代到今天七百多年历史，肯定不是满族人的食俗，因为满人吃的是白肉火锅、酸菜火锅。那

火锅形状，他认为如果将盖盖上，是一个完整的蒙古包，将盖打开，不是蒙古骑兵的军盔就是蒙古姑娘唱歌跳舞的帽子。他说，在北京，有50年以上历史的汉民馆子里原来都没有涮羊肉，要吃涮羊肉必须上回民馆子，说明原来这涮羊肉其实是清真食品。因为是清真食俗，所以局限性大，没有得到广泛传播。他的判断，这涮羊肉应该是从元世祖始，从蒙古王族传到满王宫，再传到民间，在回族中先流传。他说《马可·波罗游记》中记载，他在元大都皇宫中就吃到了蒙古火锅，但我查《马可·波罗游记》，找不到这个出处。

我以为洪先生的判断经不起推敲。因为如果真是在元朝贵族中开始流行，元代忽斯慧三卷本的《饮膳正要》就不可能没有记载。因为这个忽斯慧在延祐年间（公元1314年至1321年）当过掌管忽必烈之后仁宗的御膳太医。《饮膳正要》中羊肉做法除了有炙羊心、炙羊腰、攒羊头、熬羊胸子外，就是羊肚羹、羊头脍之类，我以为，游牧民族不会有这样将肉切成薄片的雅兴。我的判断，是南方文人一种雅致的吃法北上，迎合了游牧民族豪放地吃羊肉的喜好。等这涮肉调料变成芝麻酱、韭菜花等，就一定是近代食俗了。

洪老板的一个判断是对的：不管怎么说，涮羊肉现在肯定是平民食品，所以利润空间有限，也不可能在装修上有很大投入。他的“洪运轩”开在辟才胡同时候，因不备洗手间，即使港台那些身价很高的明星慕名而去，也必须忍无可忍地在胡同里走着去上肮脏的公厕。洪老板提供关于吃涮羊肉实用的知识是，第一，衡量好坏的最起码标准是看装肉的盘子在肉化之后有没有血水，在锅里起不起沫。新鲜的羊肉盘子绝对是干的，锅也应该是越涮越清。按此标准，现在大部分店提供的都不是新鲜羊肉。第二，手工切羊肉那种质量，他认为只有在70年代以前的“东来顺”才有，按当时的“东来顺”标准，一斤肉切六寸长、一寸半宽的肉片40至50片，每片约0.9毫米厚，一个人一天只能切几十斤。当年就因供不应求才发明了切羊肉机。好的羊肉应该是绵的，现在大多吃起来艮的原因是

肉质问题——将肉冻在一起后无法顺丝横切。第三，调料是在肉的基础上保证质地的根本，调料口味因人而异，而且每人口味也应在吃的过程中不断调整，所以他认为调料应该在吃的过程中换得越多越好，“用盘里的料找你要的味，始终让自己处在一个开始吃的位置上”。

伤心咖啡馆之歌

上海译文出版社的《外国文艺》杂志1978年创刊时候还是标明“内部发行”，创刊第二期就刊登了李文俊先生翻译的卡森·麦卡勒斯的《伤心咖啡馆之歌》，这部小说由此也影响了整个80年代一批优秀作家的写作。按李先生当时的介绍，麦卡勒斯活了50岁，23岁因处女作《心灵是孤独的猎人》而成名，这部《伤心咖啡馆之歌》出版于1951年，她的最后一部小说是1961年出版的《没有指针的钟》。后来查到资讯，一是她大学毕业后结婚、离婚；再结婚，再离婚；29岁时就半身瘫痪，在轮椅上过了21年，一生悲凉。1951年出版这部小说时是再结婚后离婚的前夕。二是她的《心灵是孤独的猎人》是美国三角出版社评出百部最佳同性恋小说的第三十位（第一位是托马斯·曼的《魂断威尼斯》），它在1940年出版时构成的影响相等于1951年出版的《麦田里的守望者》。其三，她出生于1917年2月19日，因乳腺癌逝世于1967年9月29日。

一个作家的重要性不在其作品的量。麦卡勒斯的作品有限，按李文俊先生介绍，她一生共出版4部长篇小说。《心灵是孤独的猎人》她自认为是陀思妥耶夫斯基风格，第二部《婚礼的成员》是伍尔夫风格，第三部《金色瞳仁里的映影》是福楼拜风格，被称为“性变态的恐怖小说”。这4部小说至今未见译文，而《伤心咖啡馆之歌》在1951年是与几个短篇一起结集出版。她的短篇，南京大学出版社编辑的《当代外国文学》杂志1985年第二期曾翻译过《旅居者》。她作品中最具影响者，就是这部不到

5万字的中篇小说《伤心咖啡馆之歌》。在80年代,作家们闲聊起写作技巧,她常常就是话题,一个中篇小说就足够构成我们对她的崇敬。大家当时赞叹最多的是,她能将那样冷酷的故事叙述得那样温暖,使“伤心咖啡馆”与“二十二条军规”一样,成为了一个经典名词,其中的伤感既那般残酷又那般美丽,始终萦绕着你使你挣脱不去。

在我个人的积累中,那是匍匐在灰色调子中小镇上一个闪烁着昏黄色灯光的咖啡馆。我读到曾有人写文章说,苏童小说中描写的南方其实并非来自他的家乡苏州,本质上就来自麦卡勒斯居住的那个小镇的烙印,我却觉得它们截然不同。苏童的小镇,因为连绵淫雨的笼罩,粘着一种湿漉漉的潮湿,罂粟在绿阴阴夜幕中跳着刺目的颜色,色彩在躁动中饱和堆积,情境因此放大而构成故事诡秘的外延。而麦卡勒斯的小镇,尽管也有颜色——印象最深的是春天,天上是沼泽地鸢尾花的那种蓝色;而冬天,雪花里含着蓝和银色这样柔和的色泽,天空则是泛亮的灰色。色彩清朗而并不积淀更无黏稠,它们都为衬托小镇的安静与空洞——安静是故事展开的前提,而作为一个舞台的空洞,是为突出放大的角色的伤感效果。

这个中篇小说的结构其实并不复杂:一个沉滞的空间因为一个人的闯入而出现变数,这个人的离去,好比平静的水面被犁开又恢复明净似镜。你可以把罗锅与漂亮的马文·马西看成是一个人,故事就是一个女人与一个男人之间的关系,这男人只不过是以两种不同的方式干预了爱米利亚本来的孤独生活。如果将马文·马西与爱米利亚的恩怨、罗锅再与爱米利亚的恩怨变成因果,其中对人生悲哀的追究则就超越了男女关系——马文·马西对爱米利亚的爱换来爱米利亚的厌恶,爱米利亚对罗锅的爱,又把罗锅推向甘心受虐于马文·马西。这是关于一场爱的连环恩怨——爱米利亚厌恶马文·马西是因为他爱她,而爱米利亚爱罗锅也致使罗锅成为马文·马西的走狗,这罗锅又爱上了马文·马西。爱米利亚因爱情开了咖啡馆,这爱情来自一种居高临下的怜悯。罗锅匍匐在马文·马

西的趾高气扬下，不仅是一种人类奴性的丑陋，还因为马文·马西向他展示了他所理想的一种生活姿态。这故事的冷酷基调在关于爱情的悲剧结论。麦卡勒斯在小说中将爱情定义为主动施爱者与被动的被爱者间的一种关系——被爱者不过是施爱者心底蕴积许久的爱情触发剂，这爱本该是一种禁锢在自身心底的孤独，被爱者不过是它必须寻找的一个寄居地而已。主动的施爱者由此总把自己的意志强加于被动的被爱者，造成被爱者既怕又恨。爱情的温馨与甜蜜于是被她整个儿颠倒过来——爱米利亚因反抗马文·马西对她的爱情而推翻了马文·马西，罗锅对爱米利亚的背叛当然也就是他反抗她的必然。

我以为，是麦卡勒斯的婚姻经历给了她这样关于爱情关系畸形的结论，它的基础是孤独。这小说的感染力也就来自宁静与孤独的关系——小镇是宁静的，宁静是孤独的一种味道，爱情出现时候也许曾经是美丽的，就好比是孤独的夜中温暖的咖啡馆。但有了咖啡馆也就有了那种被酒与咖啡激发的骚动，爱情中的权力意志也就触发了奴役与被奴役关系。麦卡勒斯描述这一切的基点是，在人与人的亲密关系中，个人总是要被诋毁，除非他或她能超然之外。超然之外的个人是宁静的，所以孤独也就是美丽。无法超然是因为凡人都很难坚守住孤独，守不住孤独是因为欲望作祟，欲望的寄居物就是爱情。她自己坐在轮椅上，就以这样一种局外人的居高临下来看她认为是卑贱的人生，所以她笔下出现的人物形象都是扭曲的，就像现代派绘画中的那种感觉。

有人认为，这《伤心咖啡馆之歌》的经典在把小说提炼成了一种寓言。实际上，麦卡勒斯只是在她自身的病态与她所描述的世界的病态之间作了一种替换。她将有关爱情的观念颠倒后，正常生活在爱情中的人就都变成心态与形态的畸形，她自己病态的心理与身体就反过来成为一种健康。在我们对小说的阅读中，这种叙述者与被叙述者究竟谁为病态就交杂在一起。这部小说其实表现的还是存在主义的关于性与权力的关系，但它使用了哥特式结构，把冷酷的人物关系变成传奇，这传奇展示中

也就有了能阅读到的神秘味道。小说最后,在爱米利亚的故事后专写一小节十二个苦役犯的歌唱,那歌唱是咖啡馆之歌,而为什么是十二个?构成一种难以解读的意象。麦卡勒斯在这个结尾中强调的是金色阳光与沉默中铁锹那种单调的铲地的声音—— 一边是温暖一边是冷酷,在温暖中叙述冷酷,在冷酷中叙述温暖,于是我们就都迷醉在其中难以自拔。

为什么需要圆舞曲

今年的维也纳新年音乐会又回到了由出身法国、4岁便移居美国的洛林·马泽尔担任指挥。维也纳新年音乐会1955年由波斯科夫斯基连续指挥25年后，1980年起由洛林·马泽尔连续指挥了7年，之后才开始每年换一个指挥。从1987年开始，第一个是卡拉扬，第二个是阿巴多，第三个是克莱伯。但进入90年代后，洛林·马泽尔又于1994、1996、1999，指挥了3年。从演绎水平，卡拉扬、克莱伯、阿巴多当然要比洛林·马泽尔高一个台阶，但我总以为，也许洛林·马泽尔的趣味更适合于施特劳斯圆舞曲，因为施特劳斯需要甜腻的性感弥漫，还需要一种表面温文尔雅的挑逗。洛林·马泽尔今年已经75岁，他每次主持的新年音乐会都是那样轻佻幽默俏皮，他使维也纳爱乐乐团在翩翩起舞的感觉中轻盈得多少有点忘记庄严与庄重。

圆舞曲到底意味着什么？现在关于“华尔兹”这个名词有多种多样的解释。我觉得对我最有启发的是三联书店1987年出版的“文化生活译丛”一种，奥地利音乐学家普拉维（Marcel Prawy）的《圆舞曲之王》一书（潘海峰译）中所引法国人在《通用大词典》中的说法——圆舞是围绕自己与舞伴、舞厅的旋转，如地球自转与环绕太阳的公转，是身体靠近与接触的“互作姿态”。查最权威的《格罗夫音乐词典》，圆舞曲应该是从17世纪德国、奥地利、波西米亚各地的民间舞曲演变的，总称都是“德国舞曲”，但其中最有名的是奥地利北部埃姆斯流域的兰德勒（Landler）舞

曲，这种舞蹈最初形态是手握手、在舞伴手臂下旋转。原始民间舞蹈应该都有男女间相互取悦与挑逗的成分，但兰德勒舞曲一开始身体间不是近距离接触。从17世纪开始，作曲家就开始借用这些舞曲的节奏，到18世纪，莫扎特作了许多短小而令人愉悦的舞曲，有德国舞曲、英国乡村舞曲、小步舞曲，但没有称为圆舞曲的。19世纪，舒伯特倒是作过100多首圆舞曲，但都是短小为钢琴而作，普拉维先生认为它们没能创造维也纳圆舞曲的历史，“因为这些作品都是互不连贯的短小旋律组合，不能令人兴奋”。他认为维也纳圆舞曲的伟大开端是德国作曲家韦伯所作的《邀舞》，《邀舞》创作于1819年，时韦伯在德累斯顿任宫廷乐长。这首《邀舞》洋溢着蛊惑你加入男女间在烛光下狂欢的气氛，其节奏与篇幅都构成了以后圆舞曲的蓝本。在《邀舞》之后，普拉维先生认为法国作曲家柏辽兹1830年创作的《幻想交响曲》中描写舞会上情人幻影的那首圆舞曲是最完美的圆舞曲。

这之间，我感兴趣的是如兰德勒这样一种舞曲的传播与改造史，它怎样从手拉手变成男女间明目张胆地身紧贴着身的。在19世纪前，欧洲宫廷中流行的应该是“小步舞曲”，舞伴间动作很小，女性身穿包裹到拖到地上的长裙，男伴表示的是对女伴的敬意，是手沾着手的脚步优雅。但1786年维也纳已经出版了第一本圆舞曲集。圆舞在当时是被认为粗鄙与伤风败俗的，拜伦就有诗描述这舞蹈“搂住她的腰，又去搂他人，陌生人的手可以随意摩擦，可是女士定会知道，大腹便便为何要碰她”。不仅是手与背与腰的接触，批评的还有“贞操的腿叉得太宽”，最初女伴穿宽大裙子在旋转时还有男伴钻进裙子里的景象。普拉维先生由此得出的结论是，这种圆舞曲真正流行其实与18~19世纪的革命有关——革命冲破了贵族那些虚伪的戒律，他引司汤达的说法，“在由千支烛光照耀下的大厅里跳圆舞曲会使人心灵陶醉，一切羞怯都会消失得无影无踪。”他认为革命使这种舞蹈打上了一种民主的标记：因为第一可以冲破阶级界限，让主人与使女共舞。第二，舞者可以任意张扬地扩展空间，令人头晕

目眩地旋转。我却认为,这种舞曲的流行冲决的是男女间的虚伪关系,为身体接触的需求提供了前提,这种前提将真实的身体交流放置进一个浪漫背景,变成打着浪漫印记还是冠冕堂皇的社交。由此你才可理解为何在延安环境中它也能成为传统,为何在"文革"前文艺团体女演员的第一任务是作为首长的伴舞,以及为何"文革"解冻后全民最大的兴奋点就是"交谊舞扫盲"。

一首成功的圆舞曲由此必须保证可供缠绵悱恻的长度。韦伯创造的圆舞曲长度是,一个浪漫氛围的序曲带出5个一个比一个舒展的圆舞曲段落,在兴犹未尽的高潮结尾后挑逗人再进入下一曲。普拉维先生认为,维也纳圆舞曲的奠基功在兰纳,因为就在韦伯作成《邀舞》的这一年,他在维也纳组建了专门演奏圆舞曲的小乐队,而且老约翰其实是在他建立基础上的承袭。值得注意的是,兰纳与老约翰其实都来自底层:兰纳是手套工匠的儿子,而老约翰的父亲是个酒店老板。这说明圆舞曲在维也纳真正大规模传播,其实不是从宫廷开始,而是一种平民趣味在起主要作用。按普拉维先生的说法,维也纳真正形成圆舞曲之风是1837年,那时维也纳32万人,有1/4人去了舞厅。圆舞曲在歌舞升生平中倡导一种寻欢作乐。一个有意思的信息是,1973年,维也纳爱乐乐团首次访华,在首都体育馆演奏了《蓝色多瑙河》,事后这场演出被当时的"四人帮"作为"阶级动向"的一部分,因为《蓝色多瑙河》"散布了一种和平的幻想"。小约翰·施特劳斯之所以被称为"圆舞曲之王",不仅因为他一生作成有编号的170首圆舞曲与140首波尔卡,还因为他的圆舞曲在序曲中营造的浪漫诗意超越了所有对手。我个人以为,圆舞曲中真正值得欣赏的是序曲,等舞曲起来其实就是一种平庸而雷同为多的节奏,这样的节奏只能是甜腻。小约翰圆舞曲中序曲最长的是《美酒、女人与歌》,46页总谱,序曲长度达到了19页。他的《蓝色多瑙河》序曲则是最美丽的那种诗意,描述一条河、一种美在晨舞中朦胧着逐渐苏醒的过程。关于这首作品,我在《圆舞曲之王》中读到一连串有趣的数字——据1935年统计,多瑙河一年中

6天呈棕色，55天土黄色，38天浑绿色，49天浅绿色，47天草绿色，24天铜绿色，109天宝石绿色，37天深绿色，从没出现过蓝色。小约翰受当时德国诗人卡尔·伊基多尔·贝克诗的影响，此诗反复提到蓝色的多瑙河为：“光明所在，装扮了我内心的休憩之所。”《蓝色多瑙河》与《维也纳森林》作为圆舞曲中的极品都作于1867年，1866年奥地利战败，维也纳的自尊被撕成粉碎，也许正是在这背景下，才有了那样一种沉思与哀婉，使它们可以超越一般圆舞曲的粉尘纠缠。

《洛神赋》与曹植

曹植最有名的是《洛神赋》。《洛神赋》序中记他黄初三年入朝，回他封地时候途经洛水，与洛神有神游之欢。黄初三年，也就是公元222年，曹植应该是31岁。曹植一生中，建安二十二年（公元217年），他26岁时应该是一个重要转折点，这一年曹操经左右考量，终于立他哥哥曹丕为太子，他与曹丕在继承王位上的较量其实在这一年已经结束。在这之前，建安十九年，曹操征孙权，曾让他留守，实际是对他执政能力的一次考核。考核结果，曹操觉得这个儿子任性而行，无节制、贪杯忘性又无孜孜不倦之志，才华并不能载江山。选择曹丕后，为避免在他身后出现内乱，他果断地抑制曹植的势力，先杀了他的妻子，又杀了他身边的谋士杨修，保证了曹丕继承的足够权力。我因此觉得曹操在关键时候还真是雄才大略，刘备、孙权都是小谋而已。

历史都是文人才子写的，曹植的才华被文人们津津乐道后，公元220年曹丕继承王位的宫廷斗争才被演绎为《三国演义》中曹植因拒不奔丧，曹丕派大将许褚将他与丁廙兄弟从他封地押到邺城，逼他写成"本是同根生，相煎何太急"的七步诗。曹丕逼曹植七步做诗，在《世说新语》中有记，但后人早就认为这是穿凿附会——因为曹植本来胆小，曹丕登基后他作了一系列赞、表，都只有俯首帖耳地谢恩，根本无勇气这样当面冲突。而且从建安二十年起失宠，他的心境早就已经阴郁，只不过曹丕杀掉丁廙兄弟，将他贬为安乡侯使他更为落魄。他在给曹丕的《谢初

封安乡侯表》里实在是“忧惶恐怖”，称自己“罪深责重，受恩无量，精魂飞散，忘躯殒命”。成为安乡侯后他作《九愁赋》，当然也不敢愤怒，只叹攀登无阶，命运不济。曹操对他也实在过于残酷，使他得意时意气风发，失意时只能自勉“民生期于必死，何自苦于终身。宁作清水之沉泥，不为浊路之飞尘”。文人们由此又赞叹他出凡脱俗，但他当时自称是关门形影相守，对曹丕却是卑词求恕。他被贬两年，黄初三年四月，封为鄄城王，从乡升为一个县王，又写《封鄄城王谢表》，称“不能摧身碎首，以答陛下厚德”，那种“不悟圣恩爵以非望，枯木生叶、白骨更肉，非臣罪戾所当宜蒙”的感恩肉麻而无趣。这般软无缚鸡之力，在逆境中不见一点骨气，也只能令人嗟叹。

后人考曹植是黄初四年改封雍丘王后赴京师洛阳，《责躬》应该就作于此前后。此文前表称他“刻肌刻骨”地“追思罪戾”，委琐状也实在无可容忍。《洛神赋》序中所说黄初三年时间因此不对。我觉得这些倒都无所谓，关键是这首赋倒是没有阴哀或者我最讨厌的谄媚之气——江山无望，英雄气短也罢，能心驰神往出一个美媚境界，这个人就还值得被尊重。那么洛神究竟是否甄后？其实到明清已经有很多文人津津乐道地对此做了驳正。甄后的诗也写得好，有《塘上行》写道：“念君去我时，独愁常苦悲。想见君颜色，感结伤心脾。念君常苦悲，夜夜不能寐。”想好事者大约就因此将她与曹植联系成一个愈演愈完整的戏剧故事。其实《洛神赋》表明就是对《神女赋》的仿作，我曾以宋玉贬司马相如与曹植，认为他们在之后写美女都是步宋玉后尘。但凭良心说，此赋写那种凌波微步——仿佛兮若轻云之蔽月，飘摇兮若流风之回雪；或者竦轻躯以鹤立，若将飞而未翔；或者扬轻袿之猗靡兮，翳修袖以延伫，体迅飞凫，飘忽若神；而且转盼流精，光润玉颜，含辞未吐，气若幽兰；那步态、体态确实入神精妙——要不也不会自顾恺之后，那么多画家都以此作画表达意淫。

但相比较，我还是喜欢建安十九年以前曹植的作品，喜欢他那时那种以为伸手就是天地的风流与洒脱。怜风月、狎池苑、述恩荣、叙酣宴，慷

慨任气，磊落使才，想说什么、想做什么，说做便是，不像后来作品到处都见天地之狭窄。他19岁时候作的《七启》，开头“飞遁离俗，澄神定灵，轻禄傲贵，与物无营，耽虚好静，羡此永生。独驰思乎天云之表，无物象而能倾”。完全是目空一切的帝王视野。我以为好文章首先在气势，这是曹植文中最有气势的，真所谓志飘飘兮，公子之豪，下笔琳琅，气势之下才有“有形必朽，有迹必穷”、“名秽我身，位累我躬”的感叹。在无拘无束间，思捷才隽如“驾超野之驷，乘追风之舆”，如《九华扇赋》中“对绿水之素波，背玄涧之重深”一句，其实汉武帝已经有“横中流兮扬素波”，但“绿水”、“玄涧”与之错杂，幽趣便浑然天成。《公宴》诗中“明月澄清景”、“好鸟鸣高枝”，又在“终宴不知疲”的背景上信手拈来，明月浩荡，志意飘摇，真是“闲夜冽以澄清”，辞清志显，景象纯净。不似后来《七哀》中的“明月照高楼，流光正徘徊”，其间有太多阴影。曹植早期作品中，我最喜欢的其实是书，比如《与吴季重书》，信笔而至，随意中真正才华横溢。其中我记忆最深的是“文采委曲，晔若春荣，浏若清风”，还有“天路高邈，良久无缘，怀恋反侧，何如何如？”

黄初之后曹植的作品，文学史上的评介是“悲凉”后的“悲惶”、“悲慨”，也许我是因对他那种在曹丕治下委曲求全、唯唯诺诺媚态的反感，总觉得是这种卑躬屈膝毁了他的才华。想想，在黄初年间写成的文字中，有一半是拍曹丕马屁的，如何还能“含其润，凝其清”？曹丕死后他又逢迎曹丕儿子曹叡，只期望能得以重任。从建安二十二年直到他死的太和六年（公元232年），整整15年时间，他说是要“游绿林而逍遥”，其实却一直在“愁戚戚其无为”，不断乞求自己的命运。我由此经常想，要是不那样委琐，他后来的文字会是怎样？《陈思王植传》中说他每次见曹叡都是“欲求别见独谈，论及时政，幸冀试用，终不能得”，既还，“怅然绝望”。这样低下的状态，背景只能是“原野萧条兮烟无依，云高气静兮露凝玑。野草变色兮茎叶稀，鸣蜩抱木兮雁南飞”。到后期，他的乐趣也就只能是在“颜色瘦弱”中研读佛经，境界与格局相应也就委顿，写得最好

的文字也就是《释愁文》——“形容枯悴，忧心如醉”、“坐不安席，食不终味”，只得以“无为之药”、“澹薄之汤”形神不宁地自疗。

曹植活了41岁，因“汲汲无欢，遂发疾薨”而终。曹丕比他大5岁，活了39岁，当了6年皇帝，少活了两年。

一个温暖的雪夜

这好像是刘白羽作于50年代一篇记不得是散文还是小说的标题，之所以印象深刻，是因为它刊登在下乡时在我们宿舍里流传的一本被翻得特别肮脏的《人民文学》里。这篇散文或者小说的情节与意境已经完全没有记忆，但“雪夜”给予一个温暖前置的标题却一直萦绕我心。在东北下乡时，这雪夜的温暖是烫得烙背的炕，是火炉里火烧柴禾像火车头一样喘息的轰隆声。此时双层窗玻璃上融化的冰霜像是泪痕，有雪片羽毛般飘到冰碴与水汽交融的玻璃上，便瘫软成微小的水珠，变成泪痕的一部分。这时想到的就是“夜幽静而多怀，风触楹而转响”。而东北这样静静的雪夜实际并不多，更多是趴在雪地中的小屋整个都被狂啸的风所颠簸，天上、地上、房上的雪肆虐成一片，雪涛烟浪。推门出去，风似利刃，坚硬的雪在风的速度中像是密集的子弹，根本分不清天地。

这是截然不同的两种感觉。童年的雪是被绵绵厚厚地包裹着像蘑菇一样的小木屋，灯光是在蓝盈盈的雪上拉出很长灯影的橙黄。那温暖的记忆是，还钻在暖暖的被窝里，母亲就把凉凉的手伸进来。看看，母亲说，老天爷昨夜又做了好事。此时从被窝口探出一只眼睛，呵气里窗玻璃已被阳光耀得发亮。那时家里冷到所有毛巾都冻成两片折叠的薄薄的板，好像稍一折都会折断。母亲将衣服暖在夹层被子里，早上喝的粥装在竹壳热水瓶里，煤炉上水壶里袅袅飘着热气。这样的记忆，窗外的雪就是晶莹着的温润——让太阳照着是绵软的微微颤动的红，没阳光的地方，檐

则被雪压成黑黑的凝重。童年的雪,"未若柳絮因风起",轻盈中带有那种稚嫩的雪香,氤氲中没有气势,鲁迅所说"雨的精魂"的悲凉也体会不到。

早时感觉雪中的味道,都从梅那里去寻。也许就因为毛泽东那首《卜算子·咏梅》及"梅花喜欢漫天雪"一句的影响,揣摩味道在"雪意梅情"。"雪意梅情"中最有诗意当是"踏雪访梅",也就是李渔所说,在感觉天有雪意之时,要带着"帐房"进山,三面封闭留一面以待赏雪观花。帐房中要备炉炭,为取暖也为温酒。这雪梅关系是,风送香来,香随寒至,雪助花妍,雪花怒放便成为雪艳冰魂。按文人雅士们的说法,最佳观梅之地在苏州邓尉,那里团团密密、重重叠叠到处梅花,称为"香雪海"。在梅花最深处有"吟香阁",有《探梅歌》与李渔的诗意呼应;"雪花如玉重云障,一丝春向寒中酿。春信微茫何处寻,昨宵吹到梅梢上。"我感觉的意境中,这雪应该就飘舞于清亮夜色中,如在寒皎中的嬉戏。它们是漫天飘飞的精魂,召唤千树万树梅花开成刺目的漫山遍野,雪色岚光于是充溢悲怆气味。

古人写雪文字中,最经典者属南朝谢惠连的《雪赋》,其中写飘雪景象是,"散漫交错","霭霭浮浮","瀌瀌弈弈"。"散漫交错"也就是纷纷扬扬;"霭霭浮浮",霭是悲风流霭,淡烟迷茫;浮不仅是飘荡,也有空寂。然后"瀌瀌弈弈","瀌瀌"是湿润成晶莹一片;"弈弈"本来是美貌,"忧心弈弈",美也就成了感伤。这《雪赋》写飞雪,用"徘徊委积"与"萦盈","因方而为珪,遇圆而成璧",都是纯洁高贵。那雨的精魂在感伤中翩然起舞,纯净地"萦盈"。落雪满阶,王维诗中说"洒空深巷静,积素广庭闲",以素白洗涤又遮蔽了污秽,寥廓中当然也是感伤。要冲决这感伤,谢惠连的《积雪》之歌是"携佳人兮披重幄,援绮衾兮坐芳缛。燎薰炉兮炳明烛,酌桂酒兮扬清曲。曲既扬兮酒既沉,朱颜酡兮思自亲。"美酒佳人,明烛芳褥,在酒足神迷中也就沉湎于思亲。但更多雅士认为,只有把明烛灭了,看雪光映出窗棂,雪影拂窗,才足以领略雪夜之静谧。

我喜欢贾岛的"堂虚雪气入,灯在漏处残"。雪夜里的酒是不能少的,但屋里炉火要一半已尽一半还红着,这样才能感受"狐裘不暖锦衾薄"与"雪窗休记夜来寒"。

由此想,雪夜的温暖其实都是在雪的纯净包围中的感叹,一下雪,这世界变得静了,净了,人在雪夜中就像蜷缩在厚厚积雪覆盖中。我烙印中的东北漫长雪夜,刚下完新雪,无风,空气中残留着雪的晶莹,天变成特别清朗,银妆素裹,崭新得亮到耀目的屋顶烟囱里都整齐飘着袅袅的烟,那烟在纯净的新雪之上美成那样的绛紫。而下完新雪,又是皓月当空时,整个视野中雪原的银亮好像都会被那月亮吸收,将它鼓胀成那样之大,天地间变成那样透明空旷,你也就真正能体会《雪赋》中"月承幌而通晖"一句的味道。这种月华如冰,雪月相映中,从雪野走进林间,雪是一种干燥的声音,月光雪光一齐流在树干上,那些连影子都没有的树干便亮成更加挺拔。我们经常在这样的夜坐着雪爬犁去拉柴,严寒下要保证每个炉子整日整夜炉火不熄,柴禾就是山林里长了很多年的那些可怜的树。树属于林场,林场在那时就是禁伐的。我们白天坐马车或拖拉机偷进林场砍树,晚上夜深人静时再用雪爬犁将变成了柴禾的树偷偷拉出来。雪爬犁上装满堆得高高的柴禾,逆着月光雪光,变成一种深蓝色。回连队路上,老战士们反复叮嘱不要睡觉,睡着了是会冻坏的。但往往晃着晃着,眼睛就会睁不开了——那时我们都还是孩子,于是就会被一次次地叫醒。现在想最感人的是,在蓝色的爬犁上,有个老战士总是抱一抱碎树枝将我的脚埋进去,然后自己坐在上面,以身体护住我的脚不被冻坏。记得下乡第一年冬天,大家最怕上厕所——刺骨的风从坑下钻上来,蹲一会屁股就会被冻僵。于是雪后大家干脆在宿舍墙根垒起高高的雪墙,建成一个雪厕。我们曾非常得意于这杰作——风钻不进来,蹲在那里漫天月光星光,排泄物落地成冰,无异味而周边又雪香四溢,大家都觉得充满诗意。

想谢惠连《雪赋》里最出色的其实是最后对雪"白羽虽白,质以轻

兮。白玉虽白，空守贞兮”的议论。他感叹雪是“素因遇立”，所以“污随染成”。也就是说，纯净也最易被污染——雪花飘落过程中涤荡纷秽后凝成冰肤雪肌，但冰肤雪肌却不会有人怜爱，越纯净美丽反而越被世人践踏，零落成泥后，也就雪魄冰魂全无。

在东北的冬季，新雪变成肮脏后会再有新雪飘飘然替代，肮脏总被一次次遮蔽，要延迟到4月才大家都变成污泥。等檐漏滴答时，我们那个雪厕积聚一冬的臭气就全都释放出来，自然污浊不堪。

巴赫和他的"催眠曲"

拥有很多唱片与版本的人，经常站在CD架前茫然——很难选择究竟听什么。就我自己选择的概率而言,如果以莫扎特、巴赫做比较,选莫扎特的概率肯定要高于巴赫,因为莫扎特可听的东西太多。但如果说单张唱片收听次数,就一定是巴赫。巴赫是可以一天天、一次次不断地听的。巴赫音乐中,我本来听得最多的是《平均律》,最近则每天都是《戈德堡变奏曲》。

我一直觉得,喜欢上一个作品,总是一次神遇的结果。比如因偶然遇到俄罗斯钢琴家里赫特(Svyatoslav Richter)充满诗意的演奏,我就先喜欢上了《平均律》。同样,因为对加拿大钢琴家古尔德(Glenn Gould)演奏的不断感悟,喜好这首《戈德堡变奏曲》又超越了《平均律》。在我理解中,这个古尔德好像就为巴赫音乐在我们之间的传播而被上帝遣送到了这个世界，他来这个世界好像就为完成他对巴赫古钢琴音乐的思考。而其中真正倾尽了他毕生精力的,就是这首"戈德堡"——他1955年23岁到美国的首场独奏音乐会就以演奏此曲引起全世界轰动,之后以25年时间将它精雕细琢,1981年重新与SONY公司合作数码录音。这次重新录音整整用了37天,据说每天都是从下午4点直到第二天凌晨,每一个乐句的效果都反反复复地推敲。这样的精雕细琢,从头到尾音色漂亮极了。这张唱片由此可以说是他给自己结成的一个美丽的茧。我的朋友廖嘉伟说,古尔德从巴赫开始,以巴赫结束。而我以为,此曲将他自己一生的生

命能量与巴赫的生命能量一起结晶成了完美的钻石。事实是,这张唱片录完后一年半,他就死于突发的脑溢血,享年50岁零9天,唱片出版发行于他逝世之后。巴赫这首作品作于1742年,当时他已经57岁,在莱比锡托马斯教堂任合唱队长。这是应当时驻德累斯顿的俄国公使凯瑟林(Hermann Karl von Keyserlingk)伯爵所约而作,酬金是一个装满100个金路易的金杯。这个凯瑟林是古老的库尔兰家族后裔,戈德堡(Johann Theophil Goldberg)是他的琴师。伯爵晚上失眠,安眠方式就是让戈德堡弹琴,他让巴赫以最高难的技巧考验戈德堡的弹奏能力,所以这首作品被称为“催眠曲”。何为催眠?我还记得张承志用过一个“夜潮涌来”的比喻,他用过一个词叫“浓夜溢出”。夜暗遮掩过来时最易挑起温馨的记忆,在记忆中睡意徘徊。用张承志的说法,此时静静地顺从,是为等待那融解的黑夜一寸寸地浸透这具肉躯。从这个意义,你可以理解这首“催眠曲”是当时头发已经苍白的巴赫坐在托马斯教堂的烛光之下,圣光从教堂顶端泻下来洒满他一身。这样宁静地等待融入黑暗/光明,巴赫借用了一首美到令你感叹万分的西班牙萨拉班德舞曲的主题,来寄托他感人的沉思默想。以这个主题,他演绎出30段变奏,最后再回到宁静的等待结束。在回到主题前的最后一段变奏里,他用了与伯爵有关的两首民歌:《被甘蓝、芜菁追赶》回顾伯爵家中的美食,《离开家已有许久》中最后的歌词则是“和你,和你一起进入软床;和你,和你一起走入梦乡”。

这首作品中主题的30种变化可以理解为各种各样的心绪。1993年,俄罗斯有个钢琴家加夫里洛夫(Andrei Gavrilov)曾在德国唱片公司录了一个演奏时间达74分钟的此曲版本,他说他弹此曲想起的是《旧约圣经》传道书中的“我恨恶一切劳碌,就是我在日光下的劳碌,因我所得来的必留给后人,这是虚空。故我转想我在日光下劳碌的一切心便绝望,因为日光之下劳碌累心,在一切劳碌之上得着什么呢?日日忧虑,劳苦成为烦恼,连夜间心也不安,这是虚空”。他认为30个变奏分别表现了人生所要经历的各种状态,比如狩猎、宴饮,各种舞蹈,每一个都有具体解释。从

开始到结尾再感悟，则一切都是虚空。当然，音乐没法这样具体化，这样具体演绎的结果，是将巴赫钉死了。这样的巴赫没有了神性，所以这个录音中的巴赫完全是僵硬的。

世界上的钢琴演奏家千千万万，但能称上伟大的实在不多。古尔德的伟大，在我看就是他面对这首“戈德堡”，终于随巴赫沉思 / 神游到了别人所无法企及的纬度。我一遍遍地看他1981年以37天时间录成的那张演奏时间只有51分钟的DVD，刚开始曾认为他的姿态过于做作，但一遍遍看下去，就只有他把自己投注进去，与巴赫一起等待黑色的夜潮到来的那种感动。他使用的钢琴是他精心改造过的——减短了连杆，以保证触键的灵敏速度。他演奏时总把坐凳调到很低，以使自己能俯身于琴上，与钢琴互为倾诉。他的“戈德堡”以对那样深邃的梦的深情等待开头，随后就是对这沉思默想中的梦境一个比一个美丽、一次比一次深入的追思。其中有轻风细雨，轻盈到生怕惊动了那繁衍着的安宁；但更多的是一个个由弹性到晶莹剔透的温暖在快速演奏中像水珠般碰撞成音花四溅，这音花四溅很快堆积成圣光浩荡，又一波波恬静地荡漾开去。那双伟大的手在键盘上轻柔地飘飞、抚弄，巴赫的庄严便变得那般轻灵：美丽的滑音，音与音的逻辑关系变得那样耐人寻味；而声部与声部间津津有味的对话伴随潇洒得令人眼花缭乱的快速通过，层层叠叠的感觉生生不息。这其中他也有痉挛，也会有那种绷紧的坚硬，但更多的是好像沐浴到圣光的美丽的瘫软。他在不断沉思中触摸着巴赫的沉思，边弹边带着他那孩子般、像唱诗班伴随的歌唱。他自己于是就飞翔在巴赫那种神韵里，在他的沉思与巴赫的沉思间游移，你也就分不清巴赫的飞翔与他的飞翔。到了这时候，音乐脱壳而出了，生命好像也就跟着这音乐走了。

这首“戈德堡”算是巴赫的晚期作品，他的技巧到此时更多表现为快速到琳琅满目的触键，使无数音粒都能在瞬间迸发，缤纷成使你无法暇接。这种音与音的嬉戏变化无穷，在音的精灵们的飘逸与聚散中，包含了太丰厚的能量。巴赫音乐是需要从他快的洒脱中去感受慢的抒情，他

的古钢琴曲的演奏难度总蕴含在快慢转换的奇思妙想中。古尔德接触巴赫，首先也是技巧上对他的接近，他的触键速度别人难及，从快到慢，在那样迅捷的音的飞舞之后，那些轻柔的美丽呼吸也就被衬托成特别有表情。依我看，他对巴赫的寻找与巴赫对上帝的寻找，都在寻找中有一种不由自主，两者一起在这首作品中交汇，这张唱片由此也就绵绵而听不尽，越听就越感觉那静谧梦幻中所有音与音之间的关系都伟大、神秘、庄严而感人。

通俗小说家茨威格

没想到徐静蕾的一部电影，能重新激起很多人对茨威格的兴趣。在我记忆中，茨威格只是在上世纪80年代初曾使“文革”后的第一批文学青年迷醉。当海明威的电报体风行后，他的叙述就已经被大家感到絮叨。他的优秀小说尽管都写于20世纪20年代，但趣味显然还停留在19世纪。

茨威格的小说当然都与张玉书先生的翻译联系在一起，而我们最早被茨威格迷上，却是因《世界文学》1978年第一期发表的叶芳来先生翻译的《象棋的故事》。这是1978年2月15日出版的第一期。“文革”后《世界文学》从1977年10月15日起以“内部刊物”的形态恢复双月出版，1977年出版了两期，1978年出版了4期，从1978年10月15日起恢复公开出版。所以，1978年有两个第一期，这是作为“内部刊物”的那一本，所幸它还没有被处理掉，藏在我书柜的深处。从编者按看，此为俄文转译，由张玉书先生根据德文校正。这篇《象棋的故事》当时给大家震撼的是纳粹集中营对一个人精神摧毁的方式——让一个人独自面对空壁，使所有他自己的思想浮现在这空壁中，都变成对他自己折磨的压迫。在这样的窒息中，突出了偶然得到的一本象棋棋谱的作用，它被深深雕刻进了这个人的脑子，占据他思想的全部，然后这个人战胜空无的下棋过程又变成了他自己对自己新的压迫。这完全是把一个文明人变成原始人的过程：文明人面对太缤纷的一个世界，能量由此分散。迫使一个文明人变成原始人，只需把他封闭在一个无色的世界里。当能量无所分离，只能凝聚成

一个焦点时，就能产生疯狂的爆发力，直至将他自己彻底烧毁。茨威格作为通俗小说家的标志是，他的小说都通过夸张戏剧性来吸引读者。但《象棋的故事》的内核——“最深刻的摧毁是自己对自己的摧毁”却是高于一般思维。这个主题又安排在一艘与世隔绝的轮船上——与象棋冠军的车轮大战引出隐藏的高手，这高手有这样一段精神上毛骨悚然的经历；最后决战，他重新走进那种被封闭的状态，疯狂者还是自己战胜了自己。极端的戏剧化渲染加上一个对人生存哲学思考的内核，现在想在当时它确实足够时髦。

我不知道是不是因为叶先生从俄文转译的这个版本挑起了张玉书先生对茨威格的激情。1979年外国文学出版社就推出张先生根据德文版译成包含4篇小说的一个小册子。如果对照叶先生与张先生的译文，以《象棋的故事》的结尾而言，张先生将叶先生的“宽容”改为“宽大为怀”，将“罕见的天才”改为“极不寻常的天才”，文字有些累赘，但把“象棋爱好者”改为“业余爱好者”则突出了象棋冠军的傲慢。张先生译的茨威格，总体说语感很值得称道，那种长句叙述很有抒情气息。我收藏外国文学出版社1982年出版的《茨威格小说选》共收有他10篇小说，我喜欢的《象棋的故事》、《马来狂人》、《一个陌生女人的来信》、《一个女人一生中的二十四小时》，张先生翻译的有3篇，只有《一个女人一生中的二十四个小时》一篇是纪琨译。读惯了张先生译文，读别人译文还感觉别扭。

茨威格这几篇小说中，其实我把《一个陌生女人的来信》排在最后一位。现在一般人都评论茨威格以精微地把握女性心理见长，我的看法却恰恰相反。《一个陌生女人的来信》其实浸透了一个庸俗男人的气息——其中洋洋洒洒铺垫的是被凝固的爱的宗教，这样一种羔羊的献祭披着美丽而纯洁的光环。这爱是不朽的吗？这不朽难道是献祭之后的那种玫瑰色的升华？当爱被凝固成罐头的时候，它其实应该只是一具尸体。一个美丽女人对一个男人一辈子的仰望，镌刻成一种看起来崇高的爱，

其实与那本棋谱的意味是一样的——当它被刻意凝固的时候,精神一定变成了物质。我不喜欢的是男人茨威格对这个女人的那样一种叙述,爱是可以过滤掉一切,一切在所不惜的,他把一个漂亮女人当成物,他的小说里渗透了这样对女人的视角,他通过这视角来满足男权中心的廉价消费。为此,我不知道徐静蕾为什么又喜欢这样一种态度,在情人节上,你要让男人与女人们都做什么呢?

正是从这个意义,我觉得《一个女人一生中的二十四小时》则是写得最好的。主题其实都一样,不过镌刻的东西换成了赌,女人还是男人的附属品,她的感伤只不过为突出羔羊的效果。在一样的主题与结构下(铺垫,戏剧化对结局的否定,再戏剧化,然后感伤而被感化),戏剧冲突中的细节就特别重要。我觉得这篇小说中精彩的是关于赌徒那双手的描绘,他用四页篇幅来写一双手,写它的痉挛、交缠、躁动、僵凝、舒展与瘫软。我一直以为小说中的情节总是为满足廉价消费的,因为它最容易被消解,只不过是人物所需的一个布景而已。真正奢侈的就是这种入神的描写,这是冲破那个通俗小说框架的东西,尽管它也逃脱不了过于夸张。《一个女人一生中的二十四小时》其实就情节而言可能是最简单的——一个女人对那样一种无可救药或者说物化者的哀叹,所有戏剧重心都走向其反面。但其中女人与男人的那场戏,也就是女人在偶然、被强迫中又是自愿地被脱去衣服的感觉,写得与那双手一样的好,它远远好于《一个陌生女人的来信》中那种强加于人的情欲,真实表现了一种两性在救赎庇护下强奸/被强奸的欲望。

茨威格这些最好的小说,除《象棋的故事》作于1941年,是他最后的作品,其他都作于1922年。1922年,艾略特发表了《荒原》、卡夫卡写成了《城堡》、詹姆斯·乔伊斯写成了《尤利西斯》,但他还停留在19世纪精心营造戏剧化的迷幻中。他成熟期以后的小说结构,往往都是第一人称的叙述再套着第一人称叙述。他太喜欢用惊叹号,正因为他的张力往往都是通过戏剧化的刻意强调虚张声势出来,所以他的小说太容易阅读,读

完又太容易破解戏剧化的漏洞,从这个意义上它是通俗的。但又不能说他是平庸的,因为他主题中关于人与自己的战争、人被深入物化的思考,又实在是出类拔萃的。在重新咀嚼他价值时,我想,《象棋的故事》中思想对自己的那种虐待与压迫,是不是他自己面对写作的一种恐惧与战栗呢?因为写完这篇小说后不久,他就于1942年2月23日携妻子一起服毒自杀,留下的遗书中说明自杀是为捍卫一个生命的尊严。如果真是这样,则《象棋的故事》与他留下的这些小说又都超越了通俗小说的含义。

汉宫秋

《三联生活周刊》策划有关汉朝的关键词，我首先想到的是“汉宫秋”。汉宫在我记忆中，是落日熔金，飞檐影重，黄叶满阶，玉楼空洞，丝管哀婉；是月昏黄，夜生凉，六宫人静，岚光满地，笙歌哽咽；实在是魂魄姗姗往来之地，并无金碧辉煌、阳光壮丽威严之感。这意象大半因马致远的杂剧《汉宫秋》所给，我喜欢这出戏里“穹庐夜月听悲笳”、“车碾残花”，“惊起宫槐宿鸟、庭树栖鸦”的意境。后宫三千佳丽空守一个孤独君主，银台上仅寒灯一点，由此才反衬出那宫殿在月色中之巍峨。这出元剧虽是昭君故事，主角却是汉元帝刘奭。按《汉书》记载，这刘奭柔仁好儒，平日战战兢兢，夙夜都思过失。他算一个亲民皇帝，一直觉得黎民之性骨肉相附，自责自己至尊之重不能烛理百姓，因此宽宏恭俭，手段与魄力就显萎靡。他做了15年皇帝，班固在《汉书》中说他多才艺，善史书，迷醉于琴瑟洞箫，也就容易被牵制，优游不断。他的皇宫岁月由此是西汉由盛至衰的转折点，这与《汉宫秋》里那个哀叹“月自空明水自流”，“画檐间铁马响丁丁，宝殿中御塌冷清清，寒也波更，萧萧落叶声，烛暗长门静”的皇上倒是比较接近。当然，真实的汉元帝不会像马致远笔下这位皇上似文人一样沉湎于愁花病酒——如皇上真如一个绵弱文人对红颜薄命有这等感怜，那日日浸泡在温柔乡中的后宫佳丽们还会有寂寞吗？

这《汉宫秋》我以为是根据南朝陈后主《昭君怨》的意境，陈后主此曲开头是“图形汉宫里，遥驰单于骑”，一种无力中的悲愤。为表达这意

境，马致远让汉元帝温雅地上场，他听到昭君的琵琶曲唱的是：“料必他珠帘不挂，望昭阳一步一天涯，疑了些无风竹影，恨了些有月窗纱。”随即就是温厚地，“我特来填还你这泪揾湿鲛绡帕，温和你露冷透凌波袜”，这般温存加重了昭君出塞故事更深层的悲凉。我由此觉得，据说是阿炳从他师傅华雪梅那里传下来的琵琶曲《昭君出塞》中最能展现琵琶刚中泛柔魅力的那个中段，完全是昭君在元帝悲悯目光中长袖越来越悲愤的甩飞。这般动的悲能被琵琶的有力弹拨撩拨得忍无可忍。

昭君故事中的悲剧味道其实是一个在真实历史中被不断繁衍的过程。《汉书》中最早的记载其实特别简单——竟宁元年（公元前33年）正月，因匈奴单于呼韩邪委屈于汉，答应重新开始纳贡，保证边塞长无兵革之事，因此改年号为“竟宁”，元帝设宴而在高兴中赐他昭君，昭君后来为他生了一个儿子。元帝当时43岁，昭君不过一个普通宫妃而已，其实这一年5月元帝就死了。将此事件变成故事的开端应该在蔡文姬父亲蔡邕写的《琴操》里，这《琴操》一共两卷，记叙了47个琴曲故事，里面有《昭君怨》一曲，描写昭君端正闲丽，17岁就入宫，在后宫呆了五六年，“帝每游后宫，常怨不出”。呼韩邪竟宁元年入宫时，元帝问谁能出塞，她盛饰“越席请行”。她与呼韩邪其实只做了两年夫妻，因为恨元帝“始不见遇乃作怨思之歌”。《琴操》记，建始二年（公元前31年）呼韩邪死后，他的儿子还要以她为妻，导致她服药自尽。后来到西晋葛洪集成的笔记小说《西京杂记》里，画工毛延寿开始出现，说昭君因拒不对他行贿而被丑化，以致埋没在宫中没被发现。元帝按图挑选，因其丑而将她献了单于，等发现她实际貌为后宫第一后，后悔莫及。以后的情节基本在此戏剧化基础上画蛇添足。在后人引发哀叹的诗歌中，我以为最有味道的是庾信的“拭啼辞戚里，回顾望昭阳。镜失菱花影，钗除却月梁。围腰无一尺，垂泪有千行。绿衫承马汗，红袖拂秋霜。别曲真多恨，哀弦须更张。”

在所有描写昭君美丽的文字中，我最喜欢马致远的描写，他写昭君先用了四个字“光彩射人”，然后说她“瘦岩岩影儿可喜杀”，等真正接

近，则是“体态是二十年挑剔就的温柔，脸儿是一千般说不尽的风流”。这出戏的味道是几乎所有唱段都是汉元帝对昭君情意绵绵的叙说——使昭君与作为反派的毛延寿都只变成道具。昭君的琵琶声召唤了元帝，而元帝知道真情后导致毛延寿出逃，将昭君图献于呼韩邪。呼韩邪见图而要昭君，元帝哀于一个偌大国家、一个大国君主护不住一个心爱之人，最后是他静夜独对孤雁哀鸣，叹自己做了别虞姬楚霸王，却全不见守玉关征西将。马致远是为戏剧效果而篡改了历史，其实匈奴到呼韩邪这一代已经彻底衰竭，竟宁元年是他主动归依汉。这出戏好就好在没有后来昭君戏中不断渲染她出塞后的那种哭哭啼啼，因为她的徊惶与恻伤与一个皇上的悲愤相比实在显得渺小。马致远让她在戏中选择的是悲烈——她到汉界边的黑龙江边壮烈地投江，保住了一副清白的身子。

与马致远的《汉宫秋》对比，我觉得另一出比较有意思的昭君戏是郭沫若1923年写成的话剧《王昭君》。这出戏我以为是根据白居易《昭君怨》的意境，白居易诗的结尾是“自是君恩薄如纸，不须一向恨丹青”。郭沫若剧中，诗意是没有的，他描写的昭君是“梅花没有你这样的清艳，白雪没有你这样的纯洁”，平庸得很。这出戏中，郭沫若将毛延寿画工的身份提高到汉元帝的知己，他不要昭君的银子，要她的色，将自己的收费看成是“被尊重应得的报酬”。因为经他之笔，后宫佳丽才能得到皇上眷宠，他能使一个女人变成“贵重”，所以昭君拒绝行贿就成为对他“不尊重”。他女儿因觉得父亲卑劣而向皇上告发，致使元帝亲耳听到毛延寿对昭君的勒索，下令处死了他。郭沫若把昭君的悲剧转为昭君清高的自愿出塞——出塞是为走出污浊，因为汉宫比豺狼的巢穴还要腥臭。她以激愤的控诉反抗皇上给她爱的承诺——“你深居高拱的人，为满足你的淫欲，可以强索天下的良家女子来恣你的奸淫！为保全你的宗室，可以逼迫天下的良家子弟去填豺狼的欲壑！如今男子不够填，要用到我们不足供你淫养的女子了！”完全是一个革命者。最后结尾，汉元帝告诉毛延寿的弟子，也是虚伪的恭宽，“在女人面前，我们彼此都是赤条条的”。

因为以毛延寿的观点，人就是一块肉。这位皇上最后的台词是可怜地哀叹毛延寿毕竟比他幸福，因为毛延寿在临死前毕竟被昭君的嫩手打过脸，那脸上留着她的余惠与香泽。

金屋藏娇

“金屋藏娇”的典故最早见于后人传汉朝班固所作的笔记《汉武故事》。《汉武故事》开篇就说汉武帝4岁立为胶东王，过了一年，馆陶长公主抱他在膝上，问他要不要老婆。长公主指周围百余人，他都摇头，直到指她女儿阿娇，这刘彘才笑着说，“好！若得阿娇作妇，当作金屋贮之。”他6岁时太子刘荣被废，长公主与王美人定亲后，他未满7岁改名为刘彻，立为太子。这刘彻究竟哪一年娶的阿娇，史书上无记载。后元三年（公元前141年）景帝48岁死，他16岁即位时，阿娇已经成为陈皇后。这陈皇后在位11年，元光五年（公元前130年）被废黜到长门宫，废除原因是既不能生子，又仗母势骄横。《汉书·外戚传》中说，她知卫子夫得幸后，多次要死要活，激怒武帝，又请女巫师楚服设法除卫子夫并学媚道。楚服以小木人刻上卫子夫的名字，埋在土中，天天念咒。此事被刘彻发现后，令张汤追查，共处死涉嫌的宫女、内侍等300多人，野史中还有最后发觉楚服是男女共身之说。

长门宫在长安城南，其实原来就是馆陶公主让董偃献给武帝的长门园，董偃是馆陶公主的男宠。陈皇后被幽禁长门宫后，好在以“黄金百斤”向司马相如买了一篇脍炙人口的《长门赋》。这《长门赋》写尽一个女人枯槁独居、失魂落魄的愁思之苦：蹒跚而登兰台，背景是“天漂漂而疾风”、“浮云郁而四塞”、“天窈窈而昼阴”、“雷殷殷而响起”，眼前是桂树被风交错，甜香缠绕。从兰台再蹒跚而入深宫，空殿重檐层叠堆积，

皆压迫而来。此时白鹤哀号,孤雌峙于枯杨,不须“日黄昏而望绝”、“悬明月以自照”、“徂清夜于洞房”、“援雅琴以变调”, 自然度日如年,生出“绿钱生履迹,红粉湿啼痕”的悲婉。这美丽悲婉引发一堆文人的《长门怨》,使它与“金屋藏娇”对比成经典名词,其中最有味道的还是李白的“天回北斗挂西楼,金屋无人萤火流。月光欲到长门殿,别作深宫一段愁。桂殿长愁不记春,黄金四屋起秋尘。夜悬明镜青天上,独照长门宫里人。”

阿娇被废黜到长门宫的第二年,卫子夫生戾太子而成皇后。其实,武帝登基后第二年,也就是建元二年(公元前139年),平阳公主就在武帝从灞上祭祀回来时安排他见到了卫子夫。卫子夫伺候武帝更衣而得幸是《史记·外戚世家》中的说法。而《汉武故事》中说,因武帝好容成道、阴阳书,宫女都按年龄秩序排列,每月除初一、十五外每日进御一个,所以这卫子夫被带进宫后一年多不得见,直到要清理不中用的宫女时才被重新发现。卫子夫被重新发现后马上就有了身孕,但先生的是女孩。她做了31年皇后,征和二年(公元前91年)在巫蛊之乱中才被废黜自杀。她在位时间长,历史中留下痕迹却少。在文人笔下,刘彻宠她好像只有两个原因—— 一是因她有一头美丽的秀发,二是因她精通房中术。

按《史记·外戚世家》的记载,卫子夫色衰后,武帝先有王夫人,生齐王闳。王夫人很快死去,然后才是李延年的妹妹李夫人。此间还有个李姬,生了燕王旦与广陵王胥,因失宠而死。这一阶段,让武帝真正动情的,好像也就是李夫人。李延年受过腐刑,原在宫中养狗,《汉书·外戚传》中记,因他唱了一曲“北方有佳人,绝世而独立,一顾倾人城,再顾倾人国。宁不知倾城与倾国,佳人再难得。”刘彻叹曰:“世岂有此人乎?”平阳公主就引见了他的妹妹。这李夫人在清代文人徐震所作《美人谱》中,列为足以思慕的26位美女之一,武帝的女人只有她一人入围,李商隐写她“清澄有余幽素香”。她是个聪明人,野史上说她产后未三日奉召侍宿,得下红之症。武帝前去看望,她蒙被谢曰:“妾久寝病,形貌毁坏,不可以

见帝,愿以王及兄弟为托。”武帝怎么说,她都面壁哭泣,就是不见。她的姐妹因此不理解,她却说,所以不见,是为了深托兄弟。我以容貌之好,得从微贱爱幸于上,以色而侍奉者,色衰而爱弛,爱弛而恩绝。上之所以挛挛而顾念我,是因为生平容貌,要是见我颜色毁坏,一定会畏恶吐弃,还会追思并重用我弟弟吗?她以此保存色相,以致死后武帝在甘泉宫面对画像还能追思不已。十六国时前秦王嘉所撰《拾遗记》中由此传说李少君告诉武帝,暗海有潜英之石,色青而轻若毛羽,冬暖夏凉,刻成石像,能传译人言语,召李夫人相见。石像刻成,放在轻纱幕中,李夫人果然飘飘而至,宛若生时。武帝大喜,问:“可得近乎?”李少君说,“譬如中宵忽梦,而昼可得近观乎?此石毒,宜远望,不可逼也。”《汉书·外戚传》说武帝由此作《李夫人歌》:“是邪,非邪,立而望之,偏何姗姗其来迟”,随后再思而作《落叶哀蝉曲》与《李夫人赋》,《李夫人赋》中有“秋气憯以凄泪兮,桂枝落而销亡。神茕茕以遥思兮,精浮游而出疆。”尽管趣味平庸,但想想他“能三日不食,不可一日无妇人”的做派,也就感人至深了。

至于钩弋夫人,《汉书·外戚传》中的说法,是武帝狩猎时见紫气后发现,她两手拳曲,百人都掰不开,武帝用手一握就能伸展,由此得幸叫“拳夫人”。她住钩弋宫,封为婕妤。现在一说汉武帝,东方朔所说“靡丽为右,奢侈为务,尽狗马之乐、极耳目之欲”都被遮蔽。他创造了一共14个级别的嫔妃制度,将后宫人数扩大到三千,这婕妤的地位在14个等级中仅次于排在第一的昭仪。赵婕妤太始三年(公元前94年)生刘弗陵,当时武帝已经62岁,赵婕妤怀孕14个月生刘弗陵,武帝说,当年尧就是14个月生,于是就认为这小儿子最像他。武帝共有六个儿子,戾太子死于巫蛊之乱,李夫人生的昌邑王与王夫人生的齐王早卒,燕王旦和广陵王胥武帝都不喜欢,后元元年(公元前88年),也就是他死前一年就只能传位于刘弗陵。《史记·外戚世家》中说,他确定要立太子后数日,有意谴责赵婕妤,她摘簪珥叩头,武帝就让拖下去送掖庭狱。赵婕妤回头望他,他喊道:“快走,你不能活!”后来左右问他,既立太子,为何还要去其母?他答:此

非你等愚人所知！自古国家所以有乱，常因主少母壮。“女主独居娇蹇，淫乱自恣，莫能禁也。汝不闻吕后邪？”这钩弋夫人被汉朝刘向记入《列仙传》中，对她评介是“姿色甚伟”。《列仙传》中说，她死后尸体不冷而散发香气，等昭帝即位后追尊为皇太后，昭帝为他母亲改葬，棺材里是空的，只有丝履。

春雪浮浮

春寒料峭的时节，自然就会想起三岛由纪夫《春雪》里那辆拉开了篷的车。春天的雪，被带点清甜的风挟着，含有那种温馨的湿润。这雪是静着的，白羽倦飞，静的雪衬着颠簸不宁的车与车上紊乱、脆弱而又紧张的心。现在回头再品味《春雪》，觉得那贞洁的雪的颓败、凄婉之美，就在这种澄静与欲望所构成的黑色震颤的对比。在深绿色围毯下，先是两个膝盖间相碰的震触，后是两双手与手的等待，这时轻盈的雪飘逸下来变成碎玉溅珠般的响亮，压倒了车轮单调辗转的声音，他被他接触到的一处处新的温柔所激动。在三岛由纪夫的小说中，血红雪白，美丽总呈现在被毁灭的血污沾染的前提之下。那在一片洁白中随便驶向哪里的车是一种神圣，也是对那银妆素裹般宁静越来越延伸的践踏。在爱的躁动、战栗中，车篷拉开，漫天的雪全飘洒下来，“那雪飘到这儿来了”像是温柔的梦呓，使降雪变成庄严。但车上人鼓荡的欲望又如鲜血般沸腾，这沸腾自然就喷溅开去，将雪染成壮丽而又灿烂的淡紫。

三岛由纪夫的小说中我最喜欢的就是这一部，我喜欢其中玻璃晶体般透明成娇弱的冬日的空气，它描写了一种不谙世故的初恋孱弱的美，使整部小说有了一种在冷酷中灿烂的淡紫中透着素白的调子。淡紫也是樱花在夕阳残照中飘舞的色彩。赏花在樱花丛中那段，三岛写清显眼中的聪子，说有无数微妙的线条构成着她的脸。他的指尖碰到她腰间，宛如沉浸在群花凋零的温室内的温馨里，与雪中车上是一般单纯轻薄。这样

的美与这样的美被损毁的必然,也就是三岛所要表达的那种残骸中的诗意。雪片樱花,在三岛笔下都是那样近乎银灰的粉白色,在它之后隐藏着那种胭脂色的凶兆。三岛说,那胭脂色就恍若给死人整容的颜色。

这是《丰饶之海》四部轮回的开端,那初恋就如在春雪中刚绽开的稚嫩的新绿。悲剧的表面原因,好像就因为心态单薄而纤细的清显为反抗他所感觉中聪子对他意志操控而造成的错位。在男性肉体主义至上的前提下,他刚开始轻蔑她对他的爱慕,以虚伪的倨傲排斥她的美丽。在享受她对他爱慕的同时,又顾忌她支配了他的感情,触痛了他的自负。在这种误解中,以男权为中心,荒诞的反抗变成一种坚硬而锐利的冷酷。他的温存从冷酷中苏醒,是从聪子确定成为王子的未婚妻而开端,他们在灰白色雨帘包裹下,在淅沥雨声滋润中完成了肌肤相融的形式。这之后,猜忌被彻底摈弃,一切都走向叛逆的反面,他们清楚这一切已经无法改变,一次次肉体放浪也就成为对毁灭的一次比一次近的等待,一次次幽会就变成一次次越来越近地接近死亡。

更深一层理解,我觉得更感人的是,三岛强调了这悲剧的深层原因是因美丽的单纯被惊扰。只要有欲望如蛇一般缠绕,大约就有这种惊扰。三岛是夸大了这种欲望的凄美与凄惶,小说一开始,从清显牵着宫妃裙裾的那一刻起,就开始了这种战栗的惊扰。在三岛小说中,这躁动总诞生在对女人领口露出的丰润脖颈与礼服覆盖下丰盈肩膀的注视之间,正因为这种战栗,他才会产生面对美艳的聪子的恐惧。三岛在这部描写爱因单纯、单薄而神经质的小说中,反复强调的是这样一个前提:爱所带来的荒唐的猜忌和随后愈演愈烈的误会、折磨、报复与冒渎,根本都因宁静被骚扰后的恍惚,躁动、热望与焦虑并存。我把聪子、清显在雪中车上与樱花夕照中两次美丽的沉醉,看成是被封闭的阳光下、港湾中的宁静突然要被另一个世界所占有的惊恐。在这种惊恐前提下,才可能理解清显为什么会自欺欺人地以尽知天下女人的姿态写信侮辱他所深爱的聪子,使他在自己酿造的悲情中越陷越深。三岛将关于“诱拐”的概念变成了她

越是爱他，他就越是在被打击中要为捍卫自己的薄弱而对她实施报复。他以他的意志撕毁她的情书，如同撕裂着她白皙而失去光泽的肌肤——他抗拒的，实际是那种带有高度不安分的香气迷雾来笼罩自己的生活。

如果说小说前半部分是清显因这恍惚的恐惧所造成的错乱，那么，当他对聪子的爱真正被苏醒之后，宁静与理智也就只能被彻底撕毁，爱实际也就变成了相互的牺牲。如果说前半部分的美是一种恍惚的淡雅，后半部分则发展成无法回避的悲怆。从那个雨中的仪式开始，他们其实已经不再有被阳光沐浴的那种感觉。在小说中，清显到海边的“终南别业”，看到壮丽的云彩乱成“恍如初醒的头发”，曾有一种“那个充满阳光、绷得紧紧的、白色坚固的形态，瞬息之间竟会完全沉溺于最糊涂、柔弱的感情中”的感叹。但在欲望控制下，他只能燃烧下去无法自拔。他托朋友本多将聪子接到海边，他们拥有的也只有凄凉的月光。此时船板变成白骨，那寒月就如死寂的天体的肌肤，他们相拥在那里而成阴影。他们所能等待的就只有结束，结束是死亡，也就是回归。最后结尾，三岛一定要找那样一座月修寺，让两人欲望消亡，回归到这寺里。这是回归一种冷酷宁静的环抱：寺里树梢上的红叶在阳光下呈深红色，恍如凝结的血块，夜月下的寺院静穆成洁白一片，就如覆盖着春雪。聪子先回到了这冰冷的宁静之中，她觉得自己的肉体就像是一艘卸下了重负的船，船锚被抛弃，周围就是凝结着的纯洁的冰。然后，清显也在春雪浮浮中走了过来，重新走进那茫茫洁白的过程，也就是他脱离已经被欲望污浊了的肉体的过程——血像铁锈一样被咳出来，苦痛与净福融合在一起，他的灵魂就与聪子一起在重新得到的宁静中出窍。本多最后带回东京的，自然只是他已经失去了作用的躯体。

三岛将这躁动与它悲剧的回归最后都归为佛教因陀罗网的说法——因陀罗是战神，他手持金刚杵，手中武器还有钩子与网。他撒开网，一切因果缘起，所有生灵就都是挂在网上的存在，欲恨交错，因果不尽。也许为慰藉三岛自己那颗本来也是脆弱的心，这部小说也还有另一

种在“丰饶之海”中的解读——人生就如海浪，总是在不断重演昂扬、顶峰、崩溃、融合、最终退去的角色。这海浪其实是一种扰乱、一种呼唤，它不过是实力衰微地扩展开来的一堆泡沫而已。它们最终被压榨成水平线，然后凝结成碧绿的结晶。三岛说，这结晶也就是大海的本质。

冯亦代先生

冯先生离别于一个春意在素雪飘飞中蹒跚的下午。一个生命能量已经用尽，疲惫了一生的老人，随着那纷扬的纯净的羽毛，就那样，轻轻地走了。

我不认识冯先生。《读书》的聚会中，面是见过的。记忆中，先生脸上总是带着温厚、好像什么都不介意的笑。未单独近距离听先生谈吐，当然也就不算相识。去过他小西天的家两次，都因为黄宗英帮我写的稿子，取稿子，感谢，拜访。当时先生都在医院，黄宗英每天要去医院探望。屋里拥挤、杂乱，想学问做了一辈子也就拥挤在这样一方天地，也就不免有些酸楚。

上世纪80年代，每一期《读书》上都能读到先生文章，专栏的名称，刚开始叫《西书随笔》，后来则叫《西书拾锦》。这些文章刚开始读都觉得平淡——没有跳荡出彩的文字，也就是叙说一些美国文学中并无咸淡的人、事、书。在那个浮躁的80年代，记忆清晰的也就是先生所提到的那些名字。我记得他开栏第一篇文章介绍的是辛格，那时我们刚开始津津乐道于他的《卢布林的魔术师》。然后是纳博科夫、厄普代克、马拉默德……这些文章读完，总感觉用一种太过安静的叙述，没有过多表情，也就感觉不到过多的惊喜。当时当然不会意识到先生是经过了70年的春花秋月，花红露冷、雨香云片早就都变成再自然不过的蕴积，只不过以一种恬淡，微笑着荡漾着，使我们感觉不到罢了。

先生的译作，我在80年代购买的，有海明威的《第五纵队》，还有他与施咸荣合译欧文·肖的《富人·穷人》。但老实说，这两本书的重要性，在我记忆中，都远不如先生主编，由当时广东人民出版社出版的“现代外国文学译丛”。这套译丛，据说一共编了有五六本，第一辑以福克纳的《献给爱米莉的玫瑰》为书名，我所珍藏的只有1980年9月出版的第二辑，书名是卡夫卡的《在流放地》，封面是黄锐设计，定价1.30元。这套译丛之所以珍贵，一是因为它实际出在当时影响极大，由上海文艺出版社推出的《外国现代派作品选》之前（这套作品选的第一册出版于1980年10月）。二是因为它所选择的作品能真正显示出其眼光，比如我所珍藏的第二辑中以纪德的《田园交响曲》为头条，接着是萨特的《墙》、莫里亚克的《淘气鬼》。除《在流放地》，还有迪伦马克的《怀疑》、里尔克、伯尔、伦茨、莫拉维亚的短篇。书后有先生所写编后，仅500字篇幅，还是没有表情，只有谦恭，但每行字都写得干净，没一字絮叨。

听我的朋友应红介绍，冯先生写得最好的文字，应该到他的书信与日记中去找。从这个角度，真感谢李辉能帮助先生在1999年编成了《期待的日子·山居杂记》。这本不到10万字的小书2000年由山东画报出版社出版，印数只有3000册，一般人根本不可能读到，但它实在异常珍贵而又感人。其中《期待的日子》是1941年10月1日至1942年4月1日，当时身在重庆、28岁的冯先生的日记。他1939年26岁与郑安娜在香港结婚，1941年离开香港到重庆一家印钞厂任职。据李辉记叙，这是一本完整的日记，日记本开端，冯先生的题名就是“期待的日子”，随后是泰戈尔撩人心魄的诗：“坚定地持着你的信心，我亲爱的，天将要黎明了。希望的种子，深深地在泥土里，它将要萌芽了。睡眠，像一个蓓蕾，将要张开它的心胸向着光明，而寂静就会获得它的声音。白昼近了，那时你的重荷会变成你的礼品，你的痛苦会照亮你的路程。”这日记里几乎每天都是对当时在香港的亲爱者贪婪的梦呓与呼唤。到1942年郑安娜逃离沦陷的香港到柳州，先生利用公差，3月16日两人相逢，日记在甜蜜的缠绵中中断3天，3月

19日日记中，我读到先生说他带着一种“战冽”，“看见娜像孩子样地跳出来”，“晚饭后去散步，看一钩新月，一天繁星，一山的野火。坐在台阶上，对面是镜水，我们的心弦颤动着，在一个节奏里，在一个心的歌曲里”。也就只有眼角的湿润。这之后，他们再分离，4月20日起日记传由郑安娜续记，从继续的相思直到8月她周转到重庆，两人团聚后在宁静中也时有困惑的庸常生活。从1942年一直持续到1946年，但1943、1946年都只有一则，1945年是整个跳过去的。凭良心说，郑安娜的日记比冯先生的要精彩许多。其中感人的不仅是一个女人在孤寂中对宁静的爱与绿色的家的向往，更多的是对女人身份越来越理性的思考。刚开始，她哀叹《静静的顿河》中娜塔利亚的悲剧，想到这是所有妻子无法逃脱的命运，因为“妻子不可能像阿克西妮亚那样狂妄无羁”，而在爱情上，“男人又绝不会把你看作一个平等的伴侣，你是他的俘获物，凡有生命的男性都具毁灭性”。到后来她则认为，“作为一个为人所爱的人，所谓一切了解和同情都是在平淡的逐日中。要在一切自身和身外的风潮中支持下去，能在一切逆流中紧握住你的同伴的手，那才是永恒不变的真正的感情”。开始真诚委身于厮守中的相濡以沫。这样的一位高素质女性的美丽文字，我们现在只能在她的日记中才能读到，她说她只是一位“阅读便是生活的读者”。这本小书最后是冯先生写的《她就是她》，这是先生一生中写得最动情的文字，他说：“安娜是钟爱水仙的，每年都像护婴儿一样。我好不容易在花店里找到了盛开的两盆，供在她身前，这是我送她最后的礼物。水仙花的洁白，正如她清白的一生。她没有飞扬跋扈的时候，也没有垂头丧气的日子，她就是她：恬淡，宁静，悄悄做人。”

冯先生走了后，媒体关注的都是李辉、应红手边正在编辑的冯先生与黄宗英1993年后的通信何时出版。我自然对其中文字也有好奇。在读过两位老人1993年的“两地书”后，所感动的也还是那样的一种等待——两人在信中互为表达最多的，就是凌晨两点、三点、四点醒来后互为感应的那种不排斥赵丹与郑安娜的思念，在甜蜜中也有老人的美丽羞

涩。黄宗英1993年5月5日写给冯先生的信中说，“民谚：男儿爱后妇，女子重前夫。民谚总是凝结了的传统，我们也会完全不自觉地浴在规律中。但我们的姻缘是你的安娜回来了，我又走向我的阿丹。不是吗？听你教我我该说什么。”两个老人就这样相携，先生走后，黄宗英至今未写成痛悼文字。也许，走到这样年龄也就走进了一种境界，一切尽在春风的无言之中了吧。

又一个老人带着他满身的学识离我们而去。在我们身边，真正有学识，又不屑显露自己学识的长者正在一个一个地减少。

春天奏鸣曲

古典音乐爱好者中，很多人因为只接触过《命运交响曲》或者《第九交响曲》而不喜欢贝多芬，认为贝多芬音乐中太多革命气概，太少儿女情长。我自己的经历，刚开始也停留在对“我一定要扼住我命运的咽喉”那种坚忍不拔的反感中。但当时著名翻译家傅惟慈先生对我说，你再听听他双数而不是单数的交响曲，看是什么感觉。双数的，比如《第四交响曲》与《第六交响曲》，确实与第三、第五交响曲是截然不同的感受。《第四交响曲》是一种蕴藉的不断荡漾，它不如《田园交响曲》那样是喜悦的不断发现。“田园”要比《第四交响曲》潇洒，但我还是喜欢《第四交响曲》慢乐章那种多少有些孱弱的细腻。贝多芬交响曲令人生腻的常常是它的进行曲速度，如果从整体说，我还是最喜欢第七，那是酒神的舞蹈，在潇洒中带着自鸣得意又有点癫狂，真是浪漫到了极点。当然，里面还要有一点骨子里的诗意，它需要像大指挥家富特文格勒(Wilhelm Furtwangler,1886—1954)这样的人去渲染。贝多芬交响曲诗意的沉思你只有在他那里才能找到，后来的指挥家，即使公认处理得最漂亮的卡洛斯·克莱伯(Carlos Kleiber,1930—2004)的第七，也与他的境界差了极大距离。卡洛斯·克莱伯指挥下的，还只是翩翩舞蹈，没有深思。

贝多芬作品，毕竟是浪漫主义的开端。他对交响性的理解，无法与瓦格纳、马勒、勃拉姆斯比拟，所以我喜欢他的协奏曲胜过他的交响曲，无论钢琴还是小提琴协奏曲，主奏乐器都能更自由地表达情感。站在这个

角度，自然喜欢他的室内乐、钢琴奏鸣曲又胜过他的协奏曲——还是越单纯越有表现的空间。

贝多芬的室内乐，也就是以两件以上乐器来体现乐器间对话的音乐，我最喜欢的当然不是小提琴与钢琴对话的这首“春天”。贝多芬所作10首小提琴与钢琴的奏鸣曲中，我最喜欢的当然也不是这首第五号。但“春天”又确实家喻户晓，这说明大家都把它当轻音乐在听。春色烂漫、桃红柳绿，喜欢它也在情理中。我不待见它，主要因为它尤其是第一乐章里弥漫的那种甜腻。小提琴是一件表现少女情感的乐器，它的音高，决定了它极易表现面对少女的理想化倾诉。当然，拉得好的小提琴也能表现对女性那种深入的哽咽，但“春天”又绝对不能以哽咽来表现，所以它的开头也就只能是甜甜的春风浩荡。

我始终认为，贝多芬在被当时贵族贬斥的粗野背后，是一颗极其女性化的心，所以即使他的交响曲，只要进入倾诉，一定美丽无比。我最喜欢《第七交响曲》，第七中又最喜欢第二乐章的葬礼或者叫死亡的舞蹈，就因为它最委婉。这个角度，小提琴最能表现他内在女性的丰富性，“春天”开头的甜腻又可以接受了，因为女性的第一美丽也就是娇媚了。春天不是以妩媚的姿态，婷婷袅袅来到我们之间的吗？这首曲子一共四个乐章，但因为第三乐章只是个过渡，所以我就把它理解成快、慢、快的三段。第一段开端，我理解是春骄矜地姗姗来迟，之后有一段与初春寒意角逐的春娇无力。然后春意在嫩风扶植下灿烂，春枝满园，是好听的春的洋洋得意。蛱蝶追飞、黄鹂啼啭，志得意满成万红千翠。艳媚入骨，自然也就焦躁。第二段我理解是在春夜的环抱之中——春岚弥散，晓梦月落春山空，蓓蕾绽开，青草拔节，万物低语间春情萦绕，由此在饱孕了春愁浓汁中轻叹为春所累，“春意满身扶不起”也就成为最美的部分。第三段，我把第三乐章短暂的过渡看作一种在浅绿色春风中的自嘲。在自嘲后强作欢颜伴烟雨红粉为舞，舞曲的节奏有些轻佻，有些故作洒脱，也有些自以为春风在手，其中只有一点点的春慵。这第四乐章我是最不喜欢的，但要

是给一个悲剧的假设，倒也能听出一番春怨。

《春天奏鸣曲》的标题是后人给贝多芬强加的，我不过是根据这标题再引出一番联想而已。音乐其实也只能是这样的自我理解，在这理解中，自认为就与贝多芬的神灵对话了。

这首作品1801年在维也纳出版，献给富利斯（Moritz von Fries）伯爵，这位伯爵家的庄园当时举办的沙龙是维也纳音乐交流中心。而作曲时间，推测在1800年的4月到7月之间。4月，贝多芬从维也纳到布达佩斯，在匈牙利贵族布伦斯维克家族的乡间城堡同时面对25岁的约瑟芬、21岁的特蕾莎与16岁的桂察蒂三位姐妹。1800年贝多芬30岁，是他在社交场合中最自以为是的一年。30岁正是饥渴于女性温柔降临的年龄，按他好友韦格勒记叙，他当时时时刻刻都在追求爱，为它心荡神移，这三位女性在1807年前的七八年间曾先后成为他追逐的目标。其中先爱上的，应该是最小的桂察蒂（Giulietta Guicciardi，1784—1856）。我在《贝多芬书简》中读到他这年11月6日给韦格勒的一封信，说到他由一个“迷人的少女所带来的变化，她爱我，我也爱她”。如果此曲确实作于这个春夏之间，对一个16岁少女苍翠色的一见钟情带来的艳俗，特别纤细的倾诉与那带有颤抖的沉思也就可以理解了。这种沉思与倾诉在音乐中柔情似水，也许任何一个钟爱音乐的女性都不可能不被征服，但在现实阳光下，他一次次对女性的追逐，又实在都是感伤的结局——他粗犷外表下那样脆弱而过细腻的内心，其实并不能吸引女人。一个又一个女人都不能体会他的自作多情，于是他的音乐中只能是那样一种嗟叹。如果把他的小提琴奏鸣曲理解成他与他理解中女性的对话，他自己的态度与他对女性的爱怜、他对女性对他态度的感叹，实际构成了当时他周围那些女性对他极大的不公。她们刺伤着他的心，但爱情又从来就是这样——它并不同情这样的弱者。

我常常把贝多芬的《第十三号钢琴奏鸣曲》、《第十四号钢琴奏鸣曲》（月光）与这首“春天”一起对比起来听。第十三号作于1800—1801

年间，第十四号作于1801年，明确就是献给桂察蒂的。一架钢琴所作的这两首自语连起来，前一首为后一首铺垫，都是他对爱情的咏叹。“月光”最后那种快速度好像要摆脱他痛苦的情感，让你悲伤不已。

16岁的桂察蒂19岁就嫁给了加伦伯格（Wenzel Robert Gallenberg）伯爵，贝多芬的爱情其实经常是单恋。但他1823年，在距桂察蒂婚后20年在与他的好友申德勒交谈时还说：“她爱我的程度比爱她丈夫还深。但他是她的爱人，而我却不是。”

姜夔词

除夕之夜沈宏非发来一则信息："柏绿椒红事事新，隔篱灯影贺年人。三茅钟动西窗晓，诗鬓无端又一春。慵对客，缓开门，梅花闲伴老来身。娇儿学作人间字，郁垒神荼写未真。"正是姜夔的《丁巳元日》。按夏承焘先生考证的系年，此词作于庆元三年（公元1197年），姜夔43岁。这一年从正月初一到十六，他作了五首鹧鸪天，后四首按夏先生说法，都与所谓"合肥女子"有关。夏先生在1956年专门有一篇论文，考证姜夔词与"合肥女子"的关系。他认为这段情事最早见于姜夔大约是33岁时所作的《踏莎行》："燕燕轻盈，莺莺娇软，分明又向华胥见。夜长争得薄情知？春初早被相思染。别后书辞，别时针线，离魂暗逐郎行远。淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。"燕燕、莺莺，夏先生认为是一对姐妹。佐证这是一对姐妹的说法，夏先生认为《解连环》里还有"为大乔能拨春风，小乔妙移筝，雁啼秋水。柳怯云松，更何必、十分梳洗。"姜夔许多美丽的词肯定都为情事郁积而成，《水龙吟》一词在"红衣入桨，青灯摇浪，微凉意思。把酒临风，不思归去，有如此水"之后，就明确有"我已情多，十年幽梦，略曾如此。甚谢郎也恨飘零，解道月明千里？"而夏先生锁定这情事就是持续二十年的"合肥"相思，证据就因为多首词中流连于"淮南"。《淡黄柳》前记"客居合肥南城赤阑桥之西"，《元夕有所梦》中有"肥水东流无尽期，当初不合种相思"，说明他一直来往于合肥之间。这种持续的浓郁情感，证明他不是如温庭筠、柳永般只是沉迷于声色场中

的逢场作戏，这也是姜夔词能清雅的一个根本原因。姜夔词中最早的一首《扬州慢》——"渐黄昏，清角吹寒，都在空城"、"纵豆蔻词工，青楼梦好，难赋深情。二十四桥仍在，波心荡冷月无声。"作于淳熙三年（公元1176年），按夏先生的系年，他22岁，第一次出门远游。之后10年"行迹不详"，夏先生以淳熙十三年所作的《一萼红》、《霓裳中序第一》、《小重山令》与《浣溪沙》四首词来考，认为合肥情事就发生在这10年间。这四首中有两首写梅花，《一萼红》以梅开始到柳结尾，这就把姜夔写得最好的词都与这情事连接起来。夏先生认为，发生情事处是一条柳巷，因为《淡黄柳》一词小序就注明"客居合肥南城赤阑桥之西，巷陌凄凉，与江左异，唯柳色夹道，依依可怜"。之后垂柳就变成重要意象，直接使用其意境的就有20来首。而姜夔总共留下词80多首，写梅花的就有18首。夏先生认为，这是因为与"合肥女子"分别都在梅花盛开之时，所以追念情伤只能以它为背景。其中最直接的是《江梅引》："人间离别易多时，见梅枝，忽相思。几度小窗，幽梦手同携。今夜梦中无觅处，漫徘徊，寒侵被，尚未知。湿红恨墨浅封题，宝筝空，无雁飞。俊游巷陌，算空有、古木斜晖。旧约扁舟，心事已成非。歌罢淮南春草赋，又萋萋。漂零客，泪满衣。"以此情感来解读《暗香》与《疏影》，就解答了王国维当年在《人间词话》中曾有"白石《暗香》、《疏影》格调虽高，然无一语道着"的不屑。夏先生认为，王国维此说，是因为不知道"合肥情事"与此二词的关系。

古人评论姜夔词的好处是"清空"，这"清空"是相比较温庭筠与柳永而言，也就是脱软媚而出。虽也写柳昏花暝，但是瘦石孤花，就有些苍劲味道。我以为姜词好处，一是确实简到极处意境横溢，如"池面冰胶，墙腰雪老"、"虚阁笼寒，小廉通月"、"槛曲萦红，檐牙飞翠"，这意象怎么也咀嚼不尽。二是因精雕细琢，似乎在不断追逼中，意境也就层层脱俗。比如翠啼春晓、桃红柳绿本来是俗的，但他用成"野梅弄眉妩。屐齿印苍藓，渐为寻花来去"、"渐吹尽，枝头香絮，是处人家，绿深门户"，红与绿的味道都改变了。再到"九疑云杳断魂啼，相思血，都沁绿筠枝"，悲壮出来了。再如写落日

时分，衰草愁烟，“愁”字本来成俗，他以“乱鸦送日”，一“送”，味道曲折了。写夜色，“波心荡冷月无声”、“月啼云阶里，爱良夜微暖”，冷暖好像都在近旁。姜词中名气最大的是《暗香》、《疏影》。这两首词都写梅花，我把前一首看成后一首的铺垫，把两首词连缀起来，其中精工之妙，前首“旧时月色”在“几番照我”前用个“算”字，变成极其微妙。“而今渐老，都忘却”后用“春风词笔”，让你有无穷联想。“夜雪初积”中“红萼无言耿相忆”，在梅花零乱春夜里“翠尊易泣”，“翠尊”是饰以绿玉的酒器，在夜岚背景下，色彩漂亮极了。后首“苔枝缀玉”，将梅花娇怯在苔枝上，再配“小小翠禽”。早春梅枝上当然不会有苔藓，但这就夸大成了清致。这梅花清寒的影从白天到黄昏到月夜，延伸到深宫旧事，先如雪片飘落到美人蛾眉，接着又叹春风全不管怜花惜梦。最后结尾“等恁时、重觅幽香，已入小窗横幅”，暗香如丝缕渗入。两首词明面上不着一点悲愁，清苦都在香屑弥连之中。

姜词好处在冷香袭人——如他自己词中的句子“嫣然摇动，冷香飞上诗句”。姜夔是个漂泊之人，他的一生本来经历了高、孝、光、宁四个朝代，但历史与当时宋金关系的现实好像与他都无关系。他只游走在自己的寒烟单薄、翠凋红落之间，他的词由此称为“野云孤飞，去留无迹”。姜夔的好词，我以为都作于他寓居湖州与杭州的20年间。按夏先生的系年，淳熙十四年萧德藻将侄女嫁给他，资助他在湖州安家，这一年他34岁。庆元三年他43岁移居杭州。这20年间，他基本每年都在江浙名士之间游荡，真正不为俗事之累，不需作洒脱状，放荡自由，这清雅与清奇也就是骨子里的。姜词中，我最喜欢的是《八归》：“芳莲坠粉，疏桐吹绿，庭院暗雨乍歇。无端抱影销魂处，还见筱墙萤暗，藓阶蛩切。送客重寻西去路，问水面琵琶谁拨。最可惜一片江山，总付与啼鴂。长恨相从未款，而今何事，又对西风离别。渚寒烟淡，棹移人远，缥缈行舟如叶。想文君望久，倚竹愁生步罗袜。归来后，翠尊双饮，下了珠帘，玲珑闲看月。”每一句都值得回味再三。

按夏先生考，姜夔生于高宗绍兴二十五年（公元1155年），这一年秦桧死。他卒于宁宗嘉定十四年（公元1221年），活了67岁，最后死于中风。

杏花桃花

李渔《闲情偶记》里给我印象最深的是“树之喜淫者，莫过于杏”的评介，原因是民间有传说，杏树不结果，只要系上处女常穿的裙子，树由此好比受孕，就会果实累累。李渔因此称它“风流树”。为此我一直想寻找这“风流”的源头。早时候，这杏肯定是庄重的，要不然《庄子》里就不会描述孔夫子在杏坛抚琴，他的弟子们在阳光的树影里读书的静谧景象。这杏我在《花经》中看到原是蒙古的种，何时引进中原不可考，早时古人称它是东方岁星之精，用以夏祠，也是庄严得很。它与仙道好像还有密切关系，有仙气萦绕。杏的名声最早我想是让晚唐诗人薛能给坏掉的，因为晚唐之前，诗人们写杏花，用的都是“春浅香寒蝶未游”的意象，它开花早，最多也就说它“素态娇姿”。薛能生于公元817年，卒于公元880年，此是晚唐时节，唐的气势已尽。他有一首七言绝句：“活色生香第一流，手中移得近青楼。谁知艳性终相负，乱向春风笑不休。”将杏花本来杏脸半开、欲语不语的含蓄改写成了卖笑的放浪。这薛能是山西汾阳人，不喜欢杏花也有情可原。他之后，刻薄的罗隐又给了一句“小杏妖娆弄色红”，这“弄色”本是桃的事，用到它身上，把素净全给败坏了。到吴融有“一枝红杏出墙头，墙外人行正独愁”，“红杏出墙”影响太大，也就把它的品性盖棺定论了。吴融此外另有两首写杏的诗，一首是：“春物竟相妒，杏花应最娇。红轻欲愁杀，粉薄似啼消。”另一首在此基础上再发展，“粉薄红轻掩敛羞，花中占断得风流。软非因醉都无力，凝不成歌亦自

愁。独照影时临水畔，最含情处出墙头。徘徊尽日难成别，更待黄昏对酒楼。”杏腮轻粉、招蜂引蝶，完全是风流烟花女子的姿态。

我倒觉得这多少有点冤枉杏花。它开于农历二月还在春寒之时，未开花时蓓蕾是鲜红的，所以含苞似血。花开出来白中孕红，娇丽、清秀而无香气，在淡泊中有一种不施朱粉的美丽，倒是有闺门之态。在春寒中绽血而开花，“阳和入骨春思动”，春娇无力是有的，放浪绝对是强加的。我觉杏花的好处在凝然如思、含情不语的幽柔之间，所谓“半吐疑红却胜红”。其意境，一是要与烟丝中的幽闺自怜联系在一起—— 一句“杏花春雨江南”，就能引发出非烟非雾，朝来小雨浥轻红，春意全在迷离中刻骨铭心的记忆。这与晚唐的味道倒是近的。二是在月影下要联系上酒，苏东坡是真正写出了花下诗意——他的《月夜与客饮酒杏花下》：“杏花飞帘散余春，明月入户寻幽人。褰衣步月踏花影，炯如流水涵青萍。花间置酒清香发，争挽长条落香雪。山城酒薄不堪饮，劝君且吸杯中月。洞箫声断月明中，惟忧月落酒杯空。明朝卷地春风恶，但见绿叶栖残红。”既写出杏花的雅致，也有“无风已恐自零落”的怜悯。

要说争春，杏与桃是远远争不过的，杏花与桃花是完全不同的两种品格，好比晚唐与盛唐的差异。《诗经》中写桃花最著名的句子“桃之夭夭，灼灼其华”，“夭夭”是浓艳，夭娆，“灼灼”是亮丽成燃烧而灼人眉目。八个字我觉写尽了桃花在春风里的霸气。桃色灿烂在这春光里，是放肆的艳，所谓妖红坠湿、映烟成虹。颜色太靓，与轻飘的柳色一配，招惹出百般的媚。春的滥情弥漫，某种意义就是让这桃柳之色自然地浸淫出来。与杏花的洁身自好相比，桃花的好处就在那千娇百媚的风情万种之间——没有羞敛，没有娇啼隐忍；只顾放荡，只顾炫一身的烂漫芳菲；一树粘满花朵能开成“繁若无枝”，其色又多变，于是一种花能开出百般色调。这花由此醉在霞光、喜雨间，因烂醉而癫狂成乱红飞雨，绯红漫天满地，也就沐浴成春色满园。这样的桃色，淫荡是自然的。李渔在《闲情偶记》中，认为桃花就漂亮在这种极纯的红，而真正纯的桃色都是荒郊乡

村篱落间突然跳出之花，也就是未被玷污、杂交的自然之色。

夭桃弄春色，见桃色而动春心，所以文人咏桃花的诗词要比咏杏花的多很多。唐诗中写桃花真正有味道的，元稹有“南家桃树深红色，日照霞光看不得，树小花狂风易吹，一夜风吹满墙北。”写桃花的艳丽与娇弱。杜甫有“黄师塔前江水东，春光懒困倚微风。桃花一簇开无主，不爱深红爱浅红”。置桃花于孤寂中，在“春光懒困”中怜花无主。还有白居易的《夜惜禁中桃花因怀钱员外》：“前日归时花正红，今夜宿时枝半空。坐惜残芳君不见，风吹狼藉月明中。”叹息红颜薄命。凡美艳之物必早早凋零，“夭夭”展示其美貌同时也饱含因娇弱、轻薄而早夭的宿命，于是这桃花乱落也是伤春最美景象：暖风香雨中，流红飘渺，随水而下，就变成“春江水暖鸭先知”，“桃花流水鳜鱼肥”。

桃花最有名的典故，除“桃色夭夭”，便是“人面桃花”。崔护的《题都城南庄》：“去年今日此门中，人面桃花相映红。人面不知何处去，桃花依旧笑春风。”这首看起来简单的诗写人与花与风，从人面桃花到人面丢失再到桃花依旧，写出桃色挑逗的三重迷人境界，以致后人干脆强调有一种桃花为“人面桃花”，称它是桃花变化至极，花开莹白如雪光。这崔护是陕西蓝田人，贞元进士，官曾当到岭南节度使。《全唐诗》中收他一共只有六首诗，两首写鸡，四首写春色。除这首“人面桃花”，另一首值得一提的是《五月水边柳》：“结根挺涯涘，垂影覆清浅。睡脸寒未开，懒腰晴更软。摇空条已重，拂水带方展。似醉烟景凝，如愁月露泫。丝长鱼误恐，枝弱禽惊践。长别几多情，含春任攀搴。”味道差多了。这首《题都城南庄》据考为他年少时所作，后因为孟棨的一卷笔记《本事诗》，一首诗变成了一个传奇。这孟棨是乾符二年的进士，他对“本事”的考察其实并不见依据，就崔护这一则而言，故事又极细致完整：那女子先是从门缝偷窥，接着又倚一棵桃树妖姿媚态，彼此含情相望。等第二年清明再至，门上了锁，崔护将诗题在了门扉上。整个故事，从见女子一幅桃夭景象，到女子见诗病倒绝食，这崔护又正好路过，进门而将已经“死”去的她重

新哭醒，太常态的戏剧化。我以为这“本事”都是孟棨根据诗意编成的传奇，后世代代相传，就认为真有其事了。

徐晓的五月

徐晓的散文集终于在解玺璋的帮助下，由同心出版社出版，这是她的第一本书，遗憾的是没有用《永远的五月》作书名。也许徐晓是想从她的五月哀结里走出来，抑或是太想让读者体会自己对《半生为人》的咀嚼。她这不到半生中，最在意的词，大约就是这“为人”。

我1979年时就见过徐晓，那年夏天，《中国青年》杂志与《今天》编辑部对话，我是《中国青年》文艺部的编辑。但应该说，真正从内心认识她，就因为那篇《永远的五月》，那已经是15年后的1994年。那年我已经离开《人民文学》，在三联书店编《爱乐》，但创造一本一流文学刊物的心还是不死。这一年我与李陀在一起策划，想编一本《艺术》，拓展关于艺术的内延外延。除小说与诗，我们想到了民俗研究、社会学报告、类似花布图案的实用艺术设计，更重要的是要有感人的纪实或回忆。在与史铁生聊这本刊物设想时，他说徐晓想写对她故去丈夫老周的记忆。我没有见过周郿英，但曾不知多少次听铁生叙述这个人平凡中的肃然起敬，他死于那一年5月，当时他去世刚半年多。

于是我第一次走进徐晓家，记得那是个刮大风、阳光孱弱的冬日。那时她住在西坝河一座塔楼的底层，屋里暗而不暖和。周郿英好像还留在这家里，徐晓不断提醒我的是那台音响，他说老周最喜欢古典音乐，但自从买回这音响，他就住了院。我觉得她的情感就凝固在与他在一起的那些追忆与追悔里，凭我直觉，她想以她的文字，把她的心刻成那样一块足

以凝固成坚硬的墓志铭。

之后打过几次电话，无非就是催稿。她的稿子写成，是送到我家里来的，我流着眼泪读完那些密集缠绕着要强加予我的悲伤，那是一种被搅拌成浓厚得无法撕裂又无法排遣的伤情，一个女人对她职责无休止的追究使我震颤，我无法穿透那竭尽心力淤积在那里的忏悔，那绝对是一种沉重到使脆弱者无法承受的压迫。我想我当时是在这无法挣脱中才给她打了一个电话，我说，谢谢你写了一篇好稿子。我当时没说的是，谢谢你让我触摸到了一种崇高，这崇高其实就自然在那撕心裂肺、肝胆相撞之间。

为此我专门又去了一趟她家里，不知道为什么，也许就为表达对这样一个逝者、这样一个为那生命曾坚毅过的女人，抑或对这样一个家庭的一种朴素的敬意？那天他留下的音响里播放着巴赫的《马太受难曲》，那是一种将黑色苦难都转化为玫瑰色温暖的音乐，那音乐绵延不绝。她就把自己包裹在这音乐里，她说，那是他最喜欢的音乐，通过这音乐，她好像就深情地在缓缓抚摸着他的苦难。

现在回头再读这篇《永远的五月》，我才明白了它为什么如此揪心：她叙述的是一种生死间无能为力的悲壮——这死的缘起就因为一次误诊，一次误诊引发一场长达30年的苦难。让一个不愿麻烦别人的人越来越丧失自理能力，让一个最节俭的人承担必须每天耗费几百元维持生命的折磨，更要命的是这一切连环着全是悲剧因果——不仅是他自己浸泡在炼狱中，他妻子越是以自己的意志要去卫护这生命，就越是降临给他一次次失败和一次次更深的痛苦。她以她的意志要求他的生，他的生是他无法摆脱的对痛苦抗争的折磨。要活着还是要痛苦？她必须以牺牲她自己来拯救那生命，她说她天经地义只有为他选择生的权力，所以无从选择，一种善良与另一种善良之间永远是冲突的。这一切实在太过残酷：好像真就变成了两颗善良心灵的受难过程，在受难中才有了真实而催人泪下的崇高。

这是徐晓挤出她的血浓浓的倾诉，遗憾的是它没能经我的手发表——《艺术》编成后，经过两个出版社而流产——他们都不看好它的商业前景。于是，稿子只能作鸟兽散，《北京文学》和《天涯》同时抢到了它的发表权。

后来，前年冬天，我为顾城去世10周年写一篇文章而打电话给徐晓，她告诉我，在《永远的五月》后，她又写了一篇续，一直没有自信，忐忑而不敢拿出来给朋友们看。我们约定下班后在三联书店对面的一家食府见面，她答应将写好的文字发给我，前提是只能我自己阅读，不能传播。这就是《爱一个人能有多久》，这是徐晓在“五月”后深一步对自己的拷问。在我读到的这篇文字，记叙那悲剧中一个更真实的女人——感人的不仅是为了让他能活下去，她那种甘愿泯灭自己的疯狂。一个人活着的价值在这个人所维系的尊严，尊严究竟是什么？他被病痛摧残的瘦弱与丑陋后是一种尊严，她为获得那脂肪乳因一杯咖啡的价格离开那酒店、在厂门口像上访者一样拦截轿车，那般蓬头垢面、忍辱负重当然也是一种尊严。她以她全部的力抵抗在他的生死之间，这种意志力，用最简单的回答，就是爱。那么除了爱还有什么？还有忏悔。除了忏悔还有什么？她说是他成全了她，使她能拥挤出所有女性的能量，而她所有被榨出来的力变成一种她的意志压倒他的意志，在这意志关系中，他又变成了一个被动而被她意志控制而强加的弱者。更折磨人的是，她守护他三年，他最痛苦的时候她却恰恰缺失了。

人与人之间的关系，其实是不能追问的，追问的结果只能是越来越给自己强加痛苦，可徐晓偏偏就是要追问。她追问自己最冷酷的问题是：爱一个人能有多久？在她给我看的那个原稿中，最痛苦的自责是她面对他病体时曾产生过那种本能的抗拒，心理排斥与他睡在一起。我以世俗观点理解她的痛苦，这可能完全否决她对他爱的所有努力，她无法躲避这追问中对她自己的伤害。因为这追问，她更恐惧她对他的情感所凝铸成的思恋究竟能有多久——她期望他永远是她精神的全部，寄托的全

部。

冷静下来想，这样执拗的拷问为什么不是一种更真实的崇高？有朋友哀叹说徐晓执拗在那五月中活得不好，我却觉得，正因为有了那样沉重的过去，或许她只能活在那已经过去了的温馨中。那就像是一堆温暖的篝火，在这篝火的感觉中，享有这一份凝固了的财富是幸福的。因为被凝固后，一切都变成了镜子，她与他在记忆中依然无悔无恨地生活在一起，那样一种宁静不会被任何污浊的东西所侵扰，拥有这样无穷无尽的回味本身也值得人羡慕。

进出窄门

法国作家纪德的小说，我最喜欢的是《田园交响曲》，而不是《窄门》。但从《窄门》到《田园交响曲》，正好经历了他对情感思考的一个重要阶段。

这两个中篇小说，叙述的都是关于爱、欲望与上帝的关系，《窄门》写成于1907年，出版于1909年；《田园交响曲》写成于1918年，出版于1919年。1907年纪德40岁，与他表姐玛德莱娜结婚已经12年，两人的情感早已酿成实际的悲剧，却一直被纪德残酷地遮蔽着。而1918年，纪德在经历一场宗教危机后，玛德莱娜烧毁了她珍藏的他童年以来所有给她的信，他们的关系已经名存实亡。

纪德的许多作品都与他这位表姐有关。《窄门》里最令人难忘的是“我”所面对女主人公阿莉莎在绛紫色夕照里跪在床头的那个塑像，这场景曾多次出现在纪德作品里，是他对玛德莱娜那种天使般端庄的一种定位。这是他叙述1882年他15岁时留下的一个深刻记忆，他表姐长他3岁，她跪在那里是因为发现了母亲的外遇而痛苦。这情景后来成为纪德叙述中她恐惧爱情的一个象征，因为这象征，他维护了与她关系的道德。在此语境中，他在《窄门》中描写他当时一直站在她身边，从那一刻起决心卫护她不受恐惧侵扰，这是他爱情的基础。而我在读过他的两本传记、他的日记与他的传记《假如种子不死》之后，觉得这惊恐其实是纪德刻意赋予的，他需要这样一种也许是虚伪的爱情，他毁了这个女人。

纪德曾说他在1891年24岁认识王尔德之前一直是个清教徒，他说王尔德曾说不喜欢他的嘴唇，因为它太直，是没说过谎的嘴唇。在《假如种子不死》中，他说他当时凭着清教徒的教养，认为对肉体的权力是可怕的，女性身体则是一个令人堕落的黑洞。他在写于1890年记录他慌乱思绪的第一部作品《安德烈·瓦尔特笔记》中，这样表达他对埃马纽埃莱（玛德莱娜的化身）的爱情："为了不影响她的纯洁，我将不会有任何抚摸，哪怕是纯洁的举动。以免她有更多的欲望，而我不能够满足她这些欲望。""我对你没有情欲，你的肉体使我难堪，肉体占有会使我不寒而栗。"

在上世纪80年代我曾喜欢《窄门》远远超过《田园交响曲》，因为"引到灭亡，那门是宽的，路是广的，进去的人很多。引到永生，那门是窄的，路是小的，找到的人很少"。而后来当我越深入了解纪德与玛德莱娜的经历，也就越觉得他对他表姐一生的虚伪与残酷，这虚伪与残酷又是他自己无法超脱的转移。任何人当然都是欲望与对欲望憎恶、期望从欲望中升华的矛盾体，越被欲望纠缠深重的人就越向往那升华的高尚。纪德在他1893年的日记中说他23岁时还是个童男，而道德又极其堕落，神魂颠倒，"到处寻觅一点儿肉体，以便将我的嘴唇贴上去"。而在这一年他写成的小说《爱情的徒劳——论虚妄的情欲》中，男主人公又"害怕肉体上粘有擦伤的东西"。清教徒思想加上被这思想激起的无法控制的欲望，使他在纯洁的理念与最终总是屈服的魔鬼之间被撕裂成两半，这构成他的性畸形——不仅迷恋手淫而且迷恋同性肉体，因为这是虚伪抗拒异性肉体的惟一支柱。

纪德第一次隐秘的性经历就发生在1893年，这年4月他先在西班牙引诱过一个茨冈姑娘，因胆怯而错过，然后日记上满是要解渴的呼唤。这一年日记在10月10日后中断，10月18日他与朋友保罗一起去突尼斯，在苏塞的沙漠里第一次与一个男孩做爱，这经历在花城出版社出版罗国林先生翻译的《假如种子不死》里没有，因为大多数版本中都删去了此段

记载。纪德曾描写那男孩用匕首将他腰带绳结割断，然后“像一尊裸体的神一样站在那儿”。与这男孩之后，他有了第一次与一个16岁妓女的性经历，欲望也就开始彻底释放。有意思的是，一边是疯狂的刺激，另一边是对安宁的疯狂追求。1895年是纪德与玛德莱娜关系的转折点，这年5月纪德母亲去世，她死后17天，玛德莱娜接受了他的求婚。这之前，她一直拒绝他的求婚，她爱他，却本能地一直有一种不祥的预感。而纪德是这样看他们最终的结合——他说他感觉母亲微妙，几乎是神秘地融入了他的妻子。他们10月结婚，然后蜜月旅行，纪德后来在小说《背德者》中描写：“那里已经准备了两张床”，“我结了婚，但从未想过我的妻子除了同志还会是什么。”这样的婚姻中，纪德在玛德莱娜面前经常是阳痿病人，而“潜在功能由于未曾使用，重新获得了它们神秘的青春活力”，即使是新婚期间，他也一直在寻找他自己的感官刺激。

我以为，纪德是要通过《背德者》与《窄门》来解决他在思考与玛德莱娜关系中的心理重负。在他的生活中，玛德莱娜究竟是什么角色？是神圣的象征？因为在《假如种子不死》中，他曾自称“我对表姐的爱情是按神的范本进行的，因为实体的消失太容易了”。按这样的解释，《窄门》中阿莉莎越是相爱就越要舍弃就可以用崇高来解读，因为在宗教层面上，肉体是魔鬼创造或行动的舞台，舍弃了肉欲，爱就会变成像对圣母玛利亚那样的仰望，从不相交也就可以无限延长。纪德正是在此前提下，躲避了他需要玛德莱娜哪怕是表面正常婚姻的抚慰与他需求众多同志刺激之间的极端焦虑，他需要玛德莱娜也需要他的同志，为此他必须对玛德莱娜的行为做道德上的规定——让她凝固在纯净的美丽爱情中，断绝与他的俗世之欢。她是他情感的天使，他给她身上纯洁的部分，再从她身上获取纯洁抚慰他被颠簸的灵魂，说服他以身上“剩下的部分”去满足属于他自己淫乱的肉欲。

于是玛德莱娜的一生就成为一种摆设，她黑，并不漂亮，但纪德要将她描写成圣洁美貌。作为妻子的角色，玛德莱娜从1895年开始到1938年

结束，与纪德在一起生活了43年。这43年中她一直在面对他在情感上对她的伤害，她说他像个罪犯或疯子，但她始终容忍了他的一切。她死于复活节的早晨，他不在她身边。我读传记，感人的是她与他在最后一次见面时曾谈及可能降临的死亡。她说，如果我病了让你过来，你要来迟一些，我不要你经受属于我的痛苦。

纪德留下他最后面对她的文字是："我看到她的最后一眼，不是她无法形容的温柔，而是她对我一生作出的严厉审判。"从这意义，她的一生也折磨了他的一生。

有关宫廷菜

沈昌文先生引见法国人要拍一部专题片，从宫廷菜角度谈中国美食。现在外国人到北京，到北海仿膳吃宫廷菜是一个重要旅游项目，问题是，仿膳的宫廷菜可以代表中国美食吗？

我以为，在仿膳感受中国美食只能是一种象征——早春仿膳后院里玉兰花开时节，那种清幽如蜡塑在那里，就如将你笼罩于富贵之间。等穿堂入室，被雕梁画栋媚惑，最后落座到一池荡着银绿的湖水之前，面对到处跳荡着的明黄色与“万寿无疆”，确实就会有君临而俯视了中国美食的错觉。但仿膳的菜肯定是不好吃的，其传统，其实从1926年赵任斋从北海北岸开张始，原本就是一个靠卖宫廷点心起家的茶庄，经典之作也就是肉末小烧饼、小窝头、菱角糕和豌豆黄。这些点心中最值称道的是肉末小烧饼，那烧饼两面烤成黄白分明，外脆里嫩，衬托夹在其间的肉末，实在使人不忍下口。小烧饼之后，排在第二位的应该是菱角糕。但菱角本应是水中自然生长，夏日浮于水面之上，开星星点点白花。将这样的菱角碾成粉制成糕，当然细软清香得紧。今天一池清水哪来美丽的浮萍，菱角糕已经只是一种意思，味道当不消说。仿膳现在有名的大菜，比如龙舟鱼，其实不过是在松鼠鱼基础上，将鱼挖出个船形，松鼠鱼根本就不是宫廷菜。荷花莲蓬鸡也是装饰成的北海夏日意境，那夏日只在遥远记忆之中，鸡的味道吃在嘴里也就只能发梗。

仔细想想，清宫廷菜中究竟有什么著名大菜？满人入关前，吃的也就

是火锅、炖菜，牛羊肉加兽肉切成大块，坐在火炕上或者铺兽皮的地上，粗人的饮食。满族长期信奉萨满教，猪是祭祀用的牺牲，祭祀的猪肉煮在大锅里就叫“福肉”，也就是白肉。除白肉还有灌血于肠，也就是血肠；再就是猪皮熬成皮冻，也是满人发明。这样的吃相入到关里，我从徐珂《清稗类钞》中读到，康熙每次吃饭是只吃一种，“食鸡则鸡，食羊则羊，不食兼味”。这当然是养身之道，但饮食简单是无疑的。雍正吃得比康熙好多了，但主要食物是鸡鸭，肉也吃得多，最多的是猪肉，其次是牛肉，羊肉反而少。到乾隆，吃的内容又多了，奇怪的还是猪肉为多，增加了猪的各种内脏，很少有鱼与海鲜，只有燕窝。到慈禧、光绪时才出现鱼翅。慈禧喜欢清炖肥鸭、喜欢烧肉皮，喜欢樱桃肉。炖肥鸭与烧肉皮都是俗菜，樱桃肉当时用新鲜樱桃煨成，也令人生腻。清雅些的是清炖鸭舌鸭掌，还有今天流传甚广的西瓜盅，里面是鸡丁、火腿丁、莲子、龙眼、胡桃、松子、杏仁。

依我看，清代宫廷菜是满人从关外带进的食俗与鲁菜结合的结果，乾隆下江南虽然也带回了南方庖厨，但南方的烹饪习惯其实满人并不买账。御膳档案中记载，实际上，乾隆南巡时都要带上大量的牛羊，吃的还是那一套。而当时宫中调味品用得最多的是酱、清酱与面酱，皇帝们平时用得最多的好像是肥鸭与肥鸡，他们那么喜欢肥腻，自然无清雅可言。鲁菜当时是京城中的时髦菜，其爆、塌与扒的技艺在清后期御膳中开始使用比较多，但他们借用更多的，一是浓汁，二是奶汤，味觉一种浓厚。

现在一说宫廷菜，满汉全席好像就成为其饮食境界的顶峰。其实其记载最早见于清人袁枚的《随园食单》，他在“戒落套”一节中鄙夷官场菜中有满汉席之称，无具体食单。《随园食单》刊行于乾隆五十七年（公元1792年），之后不久，李斗的《扬州画舫录》中有了一份具体食单，将各种山珍海味都汇聚在一起，但还是称“满、汉席”，也就是说，满汉是分开而不是合一的。李斗的生年在乾隆初期，卒年最迟在嘉庆末或道光初，此书写成于扬州繁盛时，我以为是江南盐商奢靡的发明，无非也就是将各种所谓奢华食物杂聚在一起。查那时乾隆南巡食单，从来没有这样的

吃法。当时宫中最盛大的是“千叟宴”，从康熙到乾隆，前后一共办过四次。这“千叟宴”上，即使最高档次的一等桌，一桌用两个火锅，涮的也就是猪肉、羊肉、鹿肉、狍肉。有意思的是，徐珂《清稗类钞》中记载的“满汉大席”是烧烤席，这烧烤席称为“宴席中无上上品”，烧烤方式是将各种烧烤之物切成片，盛于容器中，自己以筷子拨动，倒是符合满人习俗。

清宫廷菜没什么名堂，那么清以前呢？明代宫廷菜我不清楚，关于宋菜，我读过端木蕻良先生与姚雪垠先生的文章，有专门论述，认为宋菜即豫菜。北京豫菜的著名老字号是“厚得福”，最有名气的是瓦块鱼与铁锅蛋，可惜因经营不当关掉了。河南菜太容易使人联想红烩羊肉与羊肉烩面，不管怎么说，都很难与宫廷联系起来。可是我一次有机会到北京河南大厦里“豫香苑”用餐，才领略原来豫菜确实比鲁菜要精致得多。那天凉菜中记忆深刻的是碧绿的荆芥，此种野菜据说只生在河南，滑县的最好，清凉中自有一种暗香。然后是浸透芥末仍是雪白的绿豆粉丝、白汤煮成白里透红的卤羊肉，加上白里透黄的牛鞭冻。四种小菜拼在一起，不仅味道独特，而且色泽清雅，给人一种好印象。热菜中，铁锅蛋与瓦块鱼不能少，这铁锅蛋中的蛋糊是完全靠铁锅由上下明火烤热，热气蒸腾凝成，所以鲜嫩无比。但南方人吃起来，还是酱醋过于浓重。瓦块鱼他们以鳕鱼代替了鲤鱼，因为鲤鱼的土腥味实在难以抑制。这鱼好吃在那吸汁的焙面，面细如发丝，在油中炸过，吸足浓汁后入口即化，浓汁则久留不去。热菜中我印象深的是鱼糊的使用，一道芥蓝羊肝肚，将羊肝菌的杆中塞上鱼糊，不仅味道细腻，而且也凸现精致。豫菜所谓“洛阳二十四水席”中最有名气的是“牡丹燕菜”，其实也就是萝卜加上粉，却比真正的燕窝有趣得多。点心中也有烧饼夹肉，倒不如仿膳的小烧饼。开封灌汤包倒有特色，汤用的是糊而不是冻，以新鲜荷叶衬出清香。羊肉烩面当然一定要吃，这种面一定要在出锅5分钟内上桌，吃的时候一定要加羊油辣子。

如果以我所感受到的豫菜味道与仿膳或者颐和园听鹂馆的宫廷菜比，我宁肯接受宋菜为更经典的宫廷菜。我以为，唐之后到宋，文化真正

进入精深，饮食因官府、市肆、寺庵菜交集，从北宋到南宋又完成南北融会，至明基本没有大发展。满人的宫廷菜，相比较宋明，则肯定是一种退化。

沉闷着的索尔·贝娄

索尔·贝娄差50多天没能活满90岁。他4月5日逝世的消息广为人知后,《南方周末》记者曾希望我能聊聊他对中国作家的影响。在我记忆中,他被引介的第一篇作品应该是1978年《外国文艺》推介的短篇小说《寻找格林先生》,然后才是《世界文学》1979年汤永宽先生选译的《赛姆勒先生的行星》。第一部完整翻译的长篇小说应该是江苏人民出版社1981年出版,由蒲隆译成的《洪堡的礼物》。1981年,南京当时最有思想的李潮(韩东的表哥)、徐乃建们都因先占有了这部长篇中的思想而沾沾自喜。现在回想,索尔·贝娄给80年代初中国内地文学带来的是一种学院知识分子自以为是的存在主义气息,而中国作家中其实又一直鲜有真正具学术积累,能以学院背景洞穿生存荒谬的知识分子。这使得对他的模仿远不如"垮掉的一代"或者"黑色幽默"那样简单。按说王小波应该具备这种在学院沉思中追问的气质,但他对索尔·贝娄在人类学、社会学层面思考的兴趣好像远不如他对卡尔维诺意识形态嘲讽移植的兴趣。

我一直以为,阅读索尔·贝娄需要一些基础,因为他的小说情节常被大量日常生活中的感觉、他所占有的琳琅满目的知识臃肿地包裹着。不理解这种风格的读者常因此不耐烦他的絮叨,不知他小说的魅力也就在这种生气勃勃不断滋长的芜杂,这芜杂就像在风中摇动的满树枝叶,到处都是阳光跳动的光点。索尔·贝娄小说中写得最好的是人物,他的人物不是性格标签,而是以社会学与人类学基础沉思的结晶。他们沉浸在日

常琐碎的生活叙事中,被突出的是在琐碎行为中的惊悚。索尔·贝娄的小说不清朗,不易消化,不好阅读,往往读一百页也看不到吸引人的戏剧冲突。因为这原因,他的小说被认为是陀思妥耶夫斯基式对灵魂的拷问。

在美国的犹太小说家中,索尔·贝娄的小说最深刻,也最沉闷,他以这种沉闷抗拒世俗的腐蚀。他小说中活动的,应该说都是"晃来晃去的人",都是他自己—— 一个自认为有文化、自尊又自卑、缺少自信的犹太后裔面对金钱至上、赤裸裸商业关系的恐惧。索尔·贝娄一生共作有12部长篇小说,在我所读过他的作品中,我以为最高水平就是《洪堡的礼物》。这部作品1975年出版时他刚好60岁,第二年他获得了普利策奖和诺贝尔文学奖。该小说书名中的洪堡是一个诗人的名字,也是一种象征,他多少与创办了洪堡大学的那个洪堡有一种必然联系。按故事表面脉络,洪堡的礼物帮助小说叙述者,主人公西特林度过了生存危机,使他意识到在这个金钱至上社会里友情的价值。索尔·贝娄说,这人物的原型是他好友,患心脏病后诗情全部销蚀的诗人德尔莫·施瓦茨(Delmore Schwartz)。施瓦茨曾任教于哈佛大学,当过《党派评论》的编辑,其实只比索尔·贝娄长两岁,他逝世于1966年。他死后,索尔·贝娄开始写对他的回忆,在回忆过程中,他将对这个人悲剧的思考变成对自己道德的追问,以8年时间演绎成了这部小说。

索尔·贝娄的小说习惯以第一人称叙述,以他的叙述与叙述对象交织成全书结构,他说他的小说要表现的都是"一个城市的堕落"。在《洪堡的礼物》中,这堕落围绕着"我"——由洪堡一手扶植的西特林展开,由在商业社会中相对成功的这个西特林来叙述洪堡老派的价值观如何窘迫在这城市里,他自己又如何在现实足够的钱与足够的女人间左右周旋。洪堡在商业社会中碰得头破血流,完全损耗了才华;而他虽然游弋于商业社会,也同样被挤压在黑社会纠缠、前妻的财产掠夺与情人欺骗的压力之下。这小说的真正味道,我以为藏在西特林叙述的那种漠然中——其中写得最好的是,坎特拜尔逼他陪着进浴室厕所,让他在便室

门内看他粪便哗哗乱溅;他的前妻丹妮尔的诉讼使他濒临破产,情人莱娜达将他抛弃，而莱娜达的母亲带着她的儿子反而一起住进他的房间;他对这一切的态度都是漠然应付。这漠然意味着人生本如此,西特林清楚地说:“日常生活本身就是一部精神病现象学史，毁灭性的骚乱纷纷攘攘伴随着我们,直到我们走进坟墓。”“我们都被死者看守在这块土地上,那就是我们的自由学校。”

索尔·贝娄一直在孜孜探究人的异化，他称自己是富有想像力的历史学家,小说是他以社会学与人类学专业反思生存后的个人悲剧史。悲剧前提是“因为技术与政治、看不见的势力,使私人意志变得孤立无助,并在私人领域将个人引入种种怪异的行为方式”。他小说中对人的悲剧的追问,是美国60年代知识分子对社会关系思考的投影,主题完全是马尔库塞式的——在一个没有灵魂,只有范畴的城市里,城市腐败的巨大引擎运转着,肉体的物质化极端膨胀,吞噬着精神,在此过程中肉体也就在逐渐消亡。他认为物质对人的控制“就像血或者浸润着脑组织的液体”,反抗这控制的惟一手段只有无奈、漠然的“厌烦”,它是一种灰色的没有生气。

索尔·贝娄小说的沉闷正是被这灰色没有生气决定了的，学院背景使他小说中没有那种粗俗的俏皮。他说他追求的语言效果是“一种柔顺的,带着犹太语韵律与方言的声音,能用最通俗的术语清楚表达道德见解及高尚的道德推理声音”。他意识到他以知识毫无同情心解析人在生存中的冷酷价值,是一种双重的冷酷堆积,所以他想把莫扎特音乐的那种感觉引进小说,来解决学院化叙述中的沉闷。他曾说,“莫扎特是我的一种偶像,那种令人欣喜若狂的歌声好像总回荡在悲哀忧郁、令人失望及心碎的边缘”。但事实上,他与莫扎特对世界的看法截然不同,莫扎特认为这世界是不屑思考的,所以那种超然物外的温暖也就难借用到他的叙述之中。实际上,我从索尔·贝娄小说中感觉到,在所有他借用的知识中，古典音乐素养也许是最差的——这恰恰构成了他小说叙述中的问

题——如果与詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》比较,同样引用了大量知识与典故,《尤利西斯》的叙述要清丽得多,并不像他因粘连了太多东西而成了一条浑浊得涨出河床的巨流。

我由此以为，索尔·贝娄的小说是给那些喜欢在折磨自己中追究的读者阅读的。他的小说太注重社会分析,又太少读者在阅读中所需的温情脉脉。学院背景阻隔了他的想像力,所以他的小说是现实,而不是寓言。

西瓜、寒瓜、绿沉瓜

按一般说法，西瓜名称最早见于五代人胡峤的文字记录，也就是他给命的名。这胡峤原是后晋同州郃阳（今陕西合阳）县令，契丹灭晋后，天福十二年（公元947）入契丹，在契丹呆了7年，广顺三年（公元953）回来写了一篇《陷虏记》，记录所见契丹地理、物产、风俗。我在《说郛》中找到此笔记，其中记从上京（今内蒙巴林右旗）往东40里，到真珠寨。第二天继续往东，地势渐高，再进平川时吃到了西瓜。他说这西瓜是破回纥得到的种子，以牛粪培育，"大如中国冬瓜而味甘"。这倒是与西瓜源于埃及说合拍——从埃及到波斯，波斯传给回纥。但黠戛斯破回鹘是在公元840年，距离胡峤吃到西瓜，一百年的传播时间很短。我想，按常态，从波斯到回纥到中原，即使张骞当年没带回种子，经丝绸之路传播到中原的时间也一定要比传到契丹的时间早。所以我觉得胡峤此篇文字中的西瓜，很可能是"从西方来的瓜"的指称。明代的徐光启在《农政全书》中，就据此说"种出西域，故名"。

李时珍的《本草纲目》中注，西瓜即"寒瓜"。李时珍引的是陶弘景的《本草经集注》，陶弘景在他著作"瓜蒂"条下注，永嘉（今温州）有寒瓜，甚大，可藏到开春。陶弘景是南朝的道家医学家，生于公元456年，卒于536年。李时珍据陶弘景这种说法，认为此瓜肯定五代之前就已经在江南种植，之所以无西瓜之名，是因未遍及中国。

我比较相信西瓜就是"寒瓜"，因为它"性寒解暑热"，按李时珍引

民谚说法，在暑热中食之“醍醐灌顶”、“甘露洒心”，只有西瓜才有这种感觉。如果设定“寒瓜”即西瓜，西瓜到中原落户起码有一千四五百年历史。那么还有无可能更早呢？有考古发现称，在江苏高邮曾发现汉代西瓜籽。其实《诗经》中就有“中田有庐，疆场有瓜。是剥是菹，献之皇祖”。这里的“疆场”是田界，中间有看瓜的茅棚，剥是切开，菹是腌渍。一般解读，腌渍的应该是菜瓜之类，但西瓜皮也能腌渍成又脆又鲜的腌菜。在《礼记》中记载，为天子切瓜，在吃之前要盖上细葛布，以防风吹。《礼记》是西汉的著作，东汉郑玄后来注释，切法是剖成两半后再剖成四半。那个朝代，皇帝吃的东西每一瓣估计不会切成很小，从一个瓜要剖成八瓣的大小看，我以为此瓜就是西瓜。

我以为西瓜的寒意是从皮到瓤都沁透了的——那瓜皮就是那种翠经寒凝成的绿沉，由此它在南北朝时就有另一个名称——“绿沉瓜”。《南史·任昉传》中记载，梁武帝听说任昉死了，正吃着“绿沉瓜”，把瓜丢在盘中，悲不自胜。任昉虽然只活了48岁，却在宋、齐、梁三代做官，文章又写得漂亮，梁武帝萧衍儿子昭明太子编的《文选》中就收有他的十多篇文章。

按元司农司编撰《农桑辑要》的说法，西瓜清明要以牛粪下种，入伏后开始开花，花是那种鲜嫩吐舌的黄，花瓣绽成很开，沾有浓重的花粉，是蝈蝈们最爱食之花。所以西瓜开花时节，漫天星空下，瓜地也是虫鸣最为激越之处。凡瓜都是蔓生，蔓是吸天地之精华自由舒展，绵绵而生，蔓蔓日茂。蔓生的另一个意思是懒散，瓜字最早的古字，是一个宝盖头下躺着两个瓜，古人解释此字意思是，草木都自立，只有瓜瓠之类卧在地上不起，就如懒人常躺在屋里，所以在它之上要有个屋顶。我由此倒觉得让星光照成素淡一片的瓜棚极有诗意——虫鸣声中，那舒展的蔓与绽开的花都承着漫天的露，夜也就变成那般缱绻。我读作为建安七子之一的刘桢有一篇《瓜赋》，赏瓜从瓜地里面对繁星流云始。他先说“三星在隅，温风节暮”——星在远处，秋风已经迟暮；然后“枕翘于藤，流美远布”，你

可以理解身在被银绿染透的委婉藤蔓中，身边是黄花滴露，瓜藏于花之下跳出星光。这意境，也就是他这样一心“袭初服之芜秽，托蓬庐以傲游”的人才可领略。这《瓜赋》所记“蓝皮密理”，我以为也就是西瓜。刘桢说西瓜是“素肌丹瓤”，入暑气而瓜成，瓜也就为暑气而生。它刚结实时瓤是苦的，入伏后暑气之火入瓤便凝成水气，水气越多瓤也就越厚，厚厚的瓤积聚越来越丰盈的汁，最终酿成甘甜。这过程，瓜皮颜色是越来越沉，其中清香是越蕴越浓，瓤中颜色是越来越艳，其中寒气则越酿越重。这种与天时的物理关系，刘桢称为“应时湫熟，含兰吐芳”，我由此想到的是他自己一生的气节——他心高气傲，建安十六年曹丕盛宴，甄夫人出场，众人皆伏地而拜，就他独坐在那里因平视而获罪。后人在《文士传》中有一则故事，说获罪后罚他磨石，曹操见他端坐在那里，就问他，石头怎么样？他答：“石出荆山悬岩之颠，外有五色之章，内含卞氏之珍，磨之不加莹，雕之不增文，禀气坚贞，受之自然，顾其理枉屈纡绕而不得申。”曹操听后“顾左右而大笑”，当天就把他放了。

刘桢这篇《瓜赋》是意气风发之时，在曹植催促下即兴作成，是经后人整理的残篇。他在赋中说，好瓜摘下来要“投诸清流”，也就是先要养于清流之中，最好是清溪之水，那瓜在水中“一浮一藏”，彼此嬉戏而清凉遍侵瓜皮，将皮中之绿刺激出来。由此想到儿时西瓜切开前需要在井中浸泡一天，那井水在暑天泛出地底深处的阴凉，为的也是切瓜之时，那瓜遍体寒气中沉郁之绿能激成新绿。按刘桢说法，这西瓜是“含金精之流芳”，在伏地蔓生中土生金金生水，金为阳水为阴，阴阳交替，才清香扑鼻。于是吃瓜环境，要“布象牙之席，熏玳瑁之筵，凭彤玉之几，酌缭碧之樽”，承在雕盘中再盖上细葛布，这等铺垫下才能感受“甘逾蜜房，冷亚冰圭”。“圭”就是一种美玉。

按士大夫传袭下来的风气，任何食物皆生成于情景中，究其情景也才能吃出真味道。西瓜是西域物种，好长在沙土之地、干旱酷热之中，所以雨水多则瓜不甜。好瓜必须是瓜地里新摘下来成熟之瓜，从蔓上摘下，

瓜也就死了。用清凉之水激活后,杜甫诗叫做“落刃嚼冰霜,开怀慰枯槁”,剖开来必须立即食用,让风一吹则清冽全无。现今种瓜吃瓜都不再有季节,从一开始情景都是粗糙简便,所以即使自己到瓜地摘瓜,也无在清冽之水中浸泡之条件。在冰箱里冰过之瓜,凉则凉矣,那种清新的活的水气也全被破坏,最后吃到的只能是一种冻僵了的冰凉。

战争安魂曲

20世纪有两部为“二战”中飘散不去的亡灵而作的著名战争安魂曲—— 一是英国作曲家布里顿1962年完成的《战争安魂曲》，另一是美国作曲家欣德米特1946年完成的《当丁香花最近在庭院开放的时候》。

安魂曲是安魂弥撒的简称，在教会专为悼亡者而作，拉丁文经文是格里高利(Gregory I，590—604)确定了的，完整的应该有12段，从求主赐他们永远的安息、求主垂怜开始，到求主拯救结束。第一部真正多声部意义的安魂曲是法国-佛兰德作曲家迪费（Guillaume Dufay，1400—1474)所作。在严格为教会而作的安魂曲形式中，我觉得特别感人的是那种大家都垂下身来祈祷在温柔的和风细雨中安息的氛围，它呼唤无数人一起以一种博大的宽容心共同求主怜悯，抚慰那不安与带着惊恐的灵魂。这慈悲不仅来自主，也来自所有人从心底的共鸣，共鸣中的温暖与庄严是亡灵们安息的基础。与此作对比，我不喜欢其中表现面对末日审判，灵魂在惊恐中挣扎着忏悔的部分。当然，没有忏悔也就没有垂怜与悲悯，但那种在温柔抚慰中的痉挛，我总是不喜欢。由此，在所有安魂曲中，我最喜欢法国作曲家弗雷1877年作成的那一部。此曲是弗雷为他父亲而作，作成时母亲也随之去世，所以浸透了绵延不断对他父母的感恩。其中删除了与末日经相关的经文，排除了紧张、惊恐的冲突，也丝毫没有死亡黑色阴影的游动。这是篇幅最简单短小的安魂曲，全曲演唱只有半小时，完全是那种清朗天气、美丽和风轻拂下软绵绵与亡灵的对话，在音乐史

上，它也被称为是“真正的死亡摇篮曲”。

如果以弗雷那种宁静着的美丽为标准，我肯定不喜欢布里顿与欣德米特的这两部安魂曲。这两部作品更多是通过歌词与音乐氛围烘托，对战争与人的关系做深入沉思的价值。两部作品中，结构堪称恢弘的是布里顿的《战争安魂曲》。布里顿是一个善于表现人声色彩的作曲家，他的歌剧、宗教合唱作品都非常精彩，这部安魂曲是他近50岁时应邀为英国考文垂圣马可大教堂重建而作。这所教堂建成于14世纪，在1940年11月14日德军轰炸考文垂的那个夜晚，被炸得只剩下四壁断垣与一个钟楼。考文垂这所建于1016年的古城当时是英军军需基地，德军的轰炸计划，代号竟是贝多芬的“月光奏鸣曲”！就是在希特勒制定的“月光奏鸣曲”激情诗意中，德军投下了5万枚炸弹，其中3万枚燃烧弹，将25万人口的这座古城烧成一片火海。1962年，大教堂就重建在古教堂遗址边，窗玻璃外就是那战争遗迹。

布里顿的这部安魂曲借用了英国诗人欧文（Alfred Owen，1893—1918）的9首诗，将这9首诗对战争的反思与拉丁文经文，以精致的结构交织起来，用女高音、混声合唱、童声合唱、管风琴表现原来的拉丁文经文，用单纯室内乐伴奏的男高音、男中音独唱来表现欧文的诗意。这种交织使这部作品特别有内在力量，拉丁文经文与欧文的诗产生一种距离感，使拉丁文经文的祈祷与抚慰经常好像在很遥远的地方召唤。尤其是美丽的童声，好像飘曳在现实的天边，更犹如天使。

在结构这部作品时，为什么选择欧文的诗？因为这个欧文曾以神职为理想，他没念完大学就去当牧师助理，1915年志愿参加“一战”，在战争结束前一周阵亡时只有25岁。他的诗弥漫着对血腥的“博爱”与“爱国主义”冲突之间的悲哀。布里顿在开头引用他的第一首诗《宿命的年轻人的颂歌》的第一句就是“为那些像牲畜般死去的人敲响的是什么样的丧钟”。它说，钟声与合唱在战场上就是炮声与炸弹爆炸的声音，而“口吃似的”枪声就是祈祷。“什么样的烛光能为他们点燃而能让他们

迅速离去？不在男孩的手里，而在他们的眼睛里，将发出再见神圣的微光。”

这部安魂曲我更喜欢它的后半部分——欧文的诗从第五首《徒劳》开始，到第六首《老人与青年的寓言》、第七首《终了》，一直到最后《奇异的会面》，在感人的女声或者童声衬托下，悲惋就像是在一个深深的隧道里弥漫。《徒劳》是与拉丁文经文“那是痛苦流泪的日子”交替表达，“把他移到阳光下，让温柔的阳光呼唤他，让家乡地里仍未播种的轻微呼声呼唤他苏醒”的抒情脆弱极了。《老人与青年的寓言》喃喃诉说亚伯拉罕将自己儿子献祭，最后不顾上帝阻拦，仍然杀了他的儿子。《终了》中“当我倾听大地的诉说，她说，‘我炽热的心萎缩、弯曲了，就是死亡’”，中音压到极低，疲惫成简直要被黑色吞噬。男声演唱一首比一首低沉，低沉中疲惫的声音就像是婉转的喘息，比女声还要有感染力。《奇异的会面》是一首表现两个亡灵的二重唱，以男高音代表英国士兵、男中音代表德国士兵，两人最后融成一体，只求“让我们睡吧”。这时童声合唱引他们进入天国，结尾是越走越远，好像融入了天际的那种宁静——“在和平中永远安息，阿门”。

与《战争安魂曲》的结构与表现力相比，《当丁香花最近在庭院开放的时候》应该说要弱很多。这部作品是为纪念罗斯福与“二战”中牺牲的美国人而作，1945年在“二战”胜利前，罗斯福病逝。欣德米特在创作这部安魂曲时，以惠特曼写于1865—1866年之间的这首长诗替代了拉丁文经文。1865年南北战争结束，林肯被暗杀，惠特曼这首诗将盛开着充满芳香的紫丁香献给那个伟大的灵魂，欣德米特借这首诗而献给罗斯福。惠特曼的这首长诗充满宁静的抒情气息——“啊，死亡，我给你献上玫瑰和早开的百合，最多的还是现在这最先开放的紫丁香。我摘下很多，我从花丛中摘下很多小枝，满满两手捧着撒向你，撒向一切棺木与你，啊，死亡。”最后的结尾，“在芳香的松杉和朦胧阴暗的柏林深处，紫丁香、星星和小鸟同我内心深处的赞歌都融在一起”。但欣德米特的谱曲，

我觉得相对却要显得平庸,他的音乐其实也不以抒情与诗意而见长。与布里顿相比,欣德米特的创作更强调古典性,他的一生都在倡导新古典主义,向巴赫的传统致敬,但他的音乐中却又实在缺少巴赫那种宽厚的宗教感,缺少宽厚宗教感的古典就显得空洞与单薄。这部安魂曲太多进行曲成分,合唱部分我感觉缺少那种和煦沐浴的感觉,男声独唱背后反而有清冷的阴郁。只有女高音演唱,以紫丁香抚慰亡灵的部分,因为其中的悲悯才能揪动人心。

张暖忻记

张暖忻1995年5月28日去世，一晃10年过去。我每次经过北京电影制片厂门口，都想到，那大门不管风吹雨打，站在那里总是那个样子，可曾经在这里进出的她却早已经走了。

我清楚记得她临走时挣扎的模样。她是在坚持拍摄完《南中国1994》，感觉疲惫不堪被送进医院，这时才发现已经忍耐至癌症晚期。她最后在医院的时间好像只有一个月，每次去看她，总是默默着有一丝浅浅的笑，尽量抑制着病态。昏迷前两天，李陀难过地说，“她晚上求我救救她，我知道，我们谁也救不了谁”。她昏迷前一天，轮到何志云晚上值班，何志云说她晚上说了很多话，到晨光熹微时候，就昏睡了过去。我们赶到医院时，她在昏迷中发着高烧，头发湿湿散乱在雪白的枕头里。从早上她一直坚持到下午，我太太一直照顾她到最后，等娜斯从美国赶回来，已经是第二天的傍晚。我记得她赶到医院时就说，我想自己一个人和我妈在一起呆一会儿。最后，告别仪式是滕文骥的总策划，我们订购了大量红玫瑰，抖落成几大桶花瓣，覆盖在她身上。滕文骥当时说，我们所做的这一切，都是为了告慰她，她这辈子熬得太苦，这一天她一定什么都能看见。

但说实在话，张暖忻要是活着，我相信她不会喜欢玫瑰，尤其是红玫瑰。现在想，那么多年我对她的敬重，其实就在于她身上总有一种素淡，素淡中又有那般端庄。李陀曾一次次说过，“暖忻年轻时候，可真漂亮”。

而我所感觉到她的美丽，常常是端庄在那里，从嘴角浅浅荡漾开来的。在我感觉中，她平时很少说话，我们在她家聊天的时候，她更多是一个沉静着的倾听者。在她身上，没有绵软或者孱弱，这沉静着是一种含蓄，用娜斯的说法，是宽容还有慈悲，但我更多感觉是那温厚中放松地随意着，又隐含着的坚忍。

我看过她的两部电影，感觉到的都是她对悲剧的迷恋。《沙鸥》以女排为道具，真正在那里细细咀嚼的，却是女主角那深入骨髓的悲凉——从未婚夫给她的小熊照相玩具到那个后来一直默默陪伴她的轮椅。一场雪崩简单地掩埋了她的情感支柱，一场疾病又简单地使她丧失正常的生活能力。我感觉这部电影里的悲凉绝非是接踵而至偶然的灾难，那种在牺牲的精神中的悲壮，就如加缪《西西弗神话》里散发的那种意味。它以圆明园留下的那些坚硬石头为背景，"能烧的都烧了，只剩下这些石头"的台词我至今仍觉得特别有力量。她把张蔓菱的《一个美丽的地方》改成《青春祭》，当然也绝不是要拍一部美丽的散文。在云南背景下，她所描述的青春启蒙，先是懂得了美对于一个女人的价值，但这美的启蒙最后带来的却全是死亡——青春之美无论如何也是"无可奈何花落去"。这电影给我留下印象最深的是老阿妈火化时，女主角木然面对火光下的舞蹈，那明明是一个青春的祭坛，女主角总是控制着本来可能是泛滥的感情，眼睛里是一切都被榨干了的眼神。我由此感觉张暖忻喜欢的是那种在黑色帷幕前静静面对世间流云的坚硬，女主角的眼神就是她自己的眼神，这坚硬当然也是一种从容而美丽的无奈。

现在回想，张暖忻当年向我推荐，她所喜欢的法斯宾德的《玛丽亚·布劳恩的婚姻》与表现美国南北战争的史诗片《天堂之门》也都是悲剧。在《玛丽亚·布劳恩的婚姻》中，布劳恩一生的悲剧好像都因丈夫戏剧化地离去/出现而铸成——新婚之夜，丈夫上前线；等她重新选择了男人，丈夫回来；她重新选择丈夫而杀死了那个男人，丈夫替她去坐牢；当她又重新选择了男人时，丈夫又回来；好像一切都要解决了的时候，她

点烟时煤气突然爆炸。一个女人的一生都被一个男人所操控。《天堂之门》则是两个大学同学最后成为你死我活的敌人,情感总要被一种其实是虚幻的概念所出卖。从这样的喜好中,我不知道张暖忻的生活是被悲剧情感浸泡了呢,还是悲剧情感浸泡了张暖忻的生活。

上世纪80年代,张暖忻曾给过我们一种生活质量的启蒙。她在“文革”时就开始学今天我们感觉时髦的法语,拍完《青春祭》后去法国进修,回来能说一口纯正的法语,然后李陀就开始津津乐道于他们家的早餐。我们被一一邀请到他们那间书占有的空间恨不得比人多的斗室,早餐是在暖忻布置下,李陀饶有趣味地张罗。红茶煮得香气扑鼻后,对上牛奶,李陀强调,配红茶的只能用一种牌子的全麦饼干。我从这饼干,自然就想起普鲁斯特描述的小甜点。

张暖忻留给我的最深印象,是90年代初在美国。她病危时给我留下最伤感的记忆,也就是她在病床上眼睛有点光泽地说,“现在想想,我们大家一起在美国的时候,多好。”

那时候,我们好像都把一切卸下了,有那么多的闲暇。我们与他们家住一栋公寓楼,那公寓就面对芝加哥的密歇根湖,湖水随天气每天变换颜色。楼下有蓝成一汪水晶的游泳池,我们常常早起第一件事就是下楼游泳,暖忻一直都是特别标准的蛙泳,标准到每次从水中抬头的节奏都完全一致。游完泳,她就为大家准备了早点。那时她最重要的工作,就是研究塞到信箱里周围超市的降价信息,比如可口可乐哪里最便宜,因为李陀最喜欢喝可乐,而且喝的时候一定要一杯可乐半杯的冰。她津津乐道于烹饪,按食谱给我们在烤箱里烤甜点,做“三杯鸡”。平时吃鸡的时候最多,因为超市里鸡是最便宜的肉。在美国,也许真是她最愉快的时候。我难忘的是,快回国时,天一凉,公寓里就有了暖气,她羡慕地说,瞧人家,你还没觉到凉,人家就已经替你想到了。然后她的恐惧竟是,“回国我最头疼的是洗澡,在这儿多方便呀,我们什么时候也能有这样一间宽敞的卫生间呢?”

一般女人身上常有的毛病，比如虚荣心、嫉妒心、自以为是、斤斤计较，好像在张暖忻身上都找不到。她在我的感觉中，一直是一个高素质的教授，时时都有一种善解人意、温厚着可以消解一切的智性，而不是那种无节制放荡着艺术而毫无责任感的导演。她是“知识女性”，又有“大家闺秀”的味道，按她小女儿孟晖的说法，小时候她们的衣服、鞋都是她自己做，她一针针地纳鞋底，将小动物图案一针针缝在小衣服上。她给我们留下的好像都是这样亲切的记忆，于是大家都真实地怀念她，一个人的品质总是远远大于她的作品。

晏殊词

晏殊最有名气的词，无非是《浣溪沙》："一曲新词酒一杯。去年天气旧亭台。夕阳西下几时回。无可奈何花落去，似曾相识燕归来。小园香径独徘徊。"与《鹊踏枝》中的"昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路"。前一首，有误认为是李后主的，可见他的词与李后主有味道相通之处。南宋吴曾的笔记《能改斋漫录》中有一则，记其中"似曾相识燕归来"句实际是王琪对出来的，称晏殊到杭州途中经扬州，夜宿大明寺，因赞赏王琪留在墙上的诗，请他一起吃饭。饭后一起散步，时春晚有落花，晏殊说，每得一句子，书墙壁间，往往一年都对不上来，比如"无可奈何花落去"，王琪当时就对了出来，晏殊由此专门推荐他做三馆图书编校。而夏承焘先生从《宋史》考，王琪的官职其实是仁宗亲自赐予，推算大约在天圣四五年间，时晏殊三十六七岁，一直在京师，并无到扬州行迹。而我对这则野史的本质就不相信——凭晏殊才智，不致那样低于王琪，王琪诗词实际比他要低好几层面。王琪倒是他的幕僚，南宋叶梦得的《石林诗话》记，他与王琪当时每天饮酒赋诗为乐，有一次中秋密云蔽月，他兴致全无，索然无味。到半夜，王琪见他睡了，在他窗下吟诗："只在浮云最深处，试凭弦管一催开。"他在枕上听到，大喜，马上穿衣召客，令丝管齐奏，结果明月果然浮出，于是通宵狂饮。至于后一首，很大程度是因王国维《人间词话》里所谓"古今成大事业、大学问者"第一境界的推崇。

晏殊词在传统宋词史中，地位好像还不如他的儿子晏几道。晏几道

的《小山词》工巧而清秀，但说实在，我却更喜欢晏殊从骨子里透出的那种味道。因为晏殊说他自己喜欢南唐词人冯延巳，大多平庸词学家就都说他承袭的是冯延巳的风味，我倒觉得晏几道词的格局更接近冯。遗憾的是，大多数人都看不到晏殊的风骨，居然有专家说他“富贵得意之余无病呻吟”。奇怪的是，专家为什么没看到欧阳修等对他平生的记录，都说他“虽早富贵，而奉养极约”，自己有“节俭条”：“守官必曰廉。”他“清瘦如削”，吃得极少，不喜欢吃肉，尤其厌恶肥膻；喜欢喝酒，但事先不预备佳肴。他为人真率，所谓“刚峻简率”，由此才有“风骨清羸”。我见到对他评介较为入眼的是叶嘉莹先生，叶先生说晏殊词的好处是“圆通”，这“圆通”两字用得好，在通达中见慧觉，对世间之事通透后能使周边颜色都让阳光强调出来，不仅“真性有为空，缘生故如幻”，而且能将真、性、有与空、缘、生、故与幻融注成各种意境。晏殊词的深处，晏几道是看得最清楚的，有一则笔记，记晏几道对诗人蒲传正说，家父的小词虽多，却未作妇人语。蒲传正说，“绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去”不就是吗？晏几道说，听你这么一说，我倒明白了白居易“欲留少年待富贵，富贵不来年少去”的意思。蒲传正于是“笑而悟”——“年少抛人容易去”正是白居易的“少年”与“年少”的另一种表达，其中禅意掩映。

我最喜欢晏殊词，比如《喜迁莺》：“烛飘花，香掩烬，中夜酒初醒。画楼残点两三声，窗外月胧明。晓帘垂，惊鹊去。好梦不知何处。南园春色已归来，庭树有寒梅。”虽然酒醒、好梦何处平庸，但“残点两三声”、香残蕙炷、寒梅在春色中寂寥都写得太好。再如《玉楼春》：“绿杨芳草长亭路，年少抛人容易去。楼头残梦五更钟，花低离情三月雨。无情不似有情苦。一寸还成千万缕。天涯地角有穷时，只有相思无尽处。”每一句好像都特别清晰明了，但每句曲折琢磨却又都有别样味道。至于那些意境漂亮者，如《浣溪沙》：“小阁重帘有燕过。晚花红片落庭莎。曲阑干影入凉波。一霎好风生翠幕，几回疏雨滴圆荷。酒醒人散得愁多。”反倒觉得来自容易。

我喜欢晏殊词在委婉含蓄中对人生潇洒无奈通透感悟的表达，他的词不似稠稠厚绿的那种秋雨绵绵不断，而是清清紫黛中那种春云舒曳与春水微澜。其中意象其实并不多，用得最多的是朱帘与翠幕——阳光、细雨、月影都别致于细隙之外。与这种掩藏中的幽花怯露对比，都是特别鲜艳的红娇绿嫩：芙蓉妖艳、圆荷艳粉、黄花东篱、榴花一盏浓香满。芙蓉与金菊相杂，红树间疏黄，粉面啼红间又全无脂腻。大雅与大俗对比，好比薄雨浓云，扮演中介的是酒。晏殊好酒，“未尝一日不燕饮”，酒意荡漾间，心心念念、说尽无凭，旧欢新愁就都成水沉香冷又可成寄托的梦寐。清人王灼《碧鸡漫志》中说他“温润秀洁”，我倒觉得他敢在大俗中大雅，当然与他的身份分不开。那种自以为好风良月都在自己周围的高自矜贵，所以他会不屑柳永，称他是“采线慵拈伴伊坐”，也就是今天在歌厅里陪着小姐起腻的那种样子。

晏殊写女人，用“人面荷花”，那种斜红淡蕊的味道令人赞叹。他的情爱词中我最喜欢的是《诉衷情》：“东风杨柳欲青青。烟淡雨初晴。恼他香阁浓睡，撩乱有啼莺。眉叶细，舞腰轻。宿妆成。一春芳意，牵系人情。”晏殊词取“咳唾成珠玉，挥袂成风云”、“珠玉在侧，觉我形秽”、“朝罢香烟携满袖，诗成珠玉在挥毫”意为“珠玉”。那种高高在上、颐指气使招人讨厌，但确实符合他当时性格。他为官不为所累，没有委琐之气，北宋吴处厚《清箱杂记》中有一则记他传闻，称他看到一首《富贵诗》：“轴装曲谱金书字，树记花名玉篆牌”，鄙夷说“此乃乞儿相”。他说他自己每说富贵，就不沾金玉锦绣，只说气象。比如“楼台侧畔杨花过，帘幕中间燕子飞”、“梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡风”，穷儿家有此景致吗？他词的清高就在这种目空无人之孤傲，没有孤傲也就不成风骨。

按夏承焘先生年谱，晏殊病逝于仁宗至和二年（公元1055），时65岁。《能改斋漫录》记，他是做了一个梦，梦见骑白马过长桥，桥断而马奔逸，将他摔在桥上，马自己登天，然后他就死了。他聚书极多，读书一生，

欧阳修最后给他写的神道碑，说他至死还在读书，至死自湎于书香浸泡之中。

夏天的雨

我喜欢夏天的雨，是因为夏天的雨随心所欲，一切无所顾忌，说来就来、说去就去。来则兴致勃勃、气势滂沱，去则心满意足、艳阳高照，全没有半点阴霾。夏天的豪爽激情很大程度依赖于这刚性十足、弹性丰满的雨。夏天的雨全没有春雨那般踌躇娇羞、秋雨那般苦苦支撑着的情意缠绵。

让我深切体会夏天之雨境界的是苏东坡一则关于"不亦乐乎"的感叹，大致意思是说在夏日燠热难耐之时，大汗淋漓，好风四起、电光耀目、大雨携狂风倾盆而注，都是一连串的"不亦乐乎"。当时读到真感觉潇洒逼人，随即记成笔记。遗憾的是，后来笔记不可觅，在东坡文集中到处也找不到这一则。只见一首《飓风赋》，描写对飓风野蛮的恐惧，其中最耐琢磨的是"野马之决骤"。"野马"的气势，最早大约来自庄子的"野马也，尘埃也，生物之以息相吹也"。至于"鼓千尺之涛澜"、"吞泥沙于一卷"，也就是一般比喻。而我所迷恋的夏雨意境，是在"文革"中读到毛泽东未发表诗词中，有一首中有一句"雨弹光鞭欲杀人"，要是配上"黑云压城城欲摧"的背景，李贺的"神光欲截蓝田玉"相比就显得渺小。后来想找此诗，在确定的毛泽东诗词中肯定没有，那么估计是"文革"中的伪作，但也四处找寻不到。

雨在历代文人描述中太多女性化。比如余光中先生写得最好的散文《听听那冷雨》，余先生称那雨是"湿漉漉的灵魂"，他写得最好的是雨连绵落在黑色成鳞次栉比，又洗成油亮的檐上那种感觉。好似剥葱纤指

弹拨、抚弄着那雨，弄出百般愁媚。这样的雨积聚了太多的呻吟与哀叹。

我心目中夏天的雨是飒爽的雨，它与湛蓝通透的天、金属般耀目的白云联系在一起。我喜欢《孟子》说，“油然作云，沛然下雨”。我将这“油然”体味成“悠然”——骄阳似火中，湿气自然悠然地上升，因为洁净，聚成的云娇白无比。这“沛然”是充沛——悠然集聚得多了，云腴情欢，自然也就要云雨。夏天雨的飒爽，是因为它总与好风联系在一起。按古人说法，四季的风是不一样的——春天的风自下升上，所以风筝能飞起来；夏天的风横行空中，于是风在树梢间舞动；秋天的风自上而下，木叶因此凋零；冬天的风则在地面上流窜，吼地由此生寒。春温而和风，夏盛而怒风，当然也就是文人的一种说法。这风究竟是生于地、始于青萍之末，还是天气下降于高空密云之隙，谁又说得清呢？我感兴趣的其实是夏天的风云关系——没有风驰电激为势，雨也就不会下成气吞宇宙。这风的境界，先是清凉四起，烟飞草靡；然后八面来风，向四方疾驶，就成为一种疯狂。它在原野间飞沙扬砾，烟絮翻腾；穿堂入室就是“山雨欲来风满楼”，将门窗全都膨胀成鼓荡的风帆。风狂妄而无羁，与因情爱而变成愚蠢的云交合，风云际会，风起云涌，风驶云驰，就将雷召唤了出来。

我以为晋人杨泉的《物理论》中所说的风雷电关系比较有意思。他说风是阴阳乱气激发而起，就像人的内气，因喜怒哀乐而激发。积风成雷，雷风相薄，风的清热之气散开为电。雷电关系与风云关系一样，也是速度间的关系。雷开始只在远方云层之间，闪电的曲线曝光许久，它还在天边闷闷地鸣。等到风车云马将它渐渐推近，间隔时间越来越短，它也就越肆无忌惮。此时它与闪电就像是在风的刺激下彼此争逐：迅雷与蓝光在撕咬中同时赶到，则就成为劈到地上的霹雳，所谓“迅雷不及掩耳”、“击电无停光，疾雷无余声”。雷电逼近时候，天自然就一下子黑成锅底，闪电由此才能弯曲弹开，雷也由此才能变成狰狞。风云雷电一层层彼此撕裂，层层叠进，声色越演越烈。等到闪电中浓云疾驶，雷声惊天动地，一场大戏的结构形成，雨才潇洒到场。以佛教说法，解释这种关系就更有意

思：佛教说，地倚水上，水倚于风，风倚于空；大风起则水扰，水扰而地动，因果更为丰厚。由此生发的禅意是——动遍动，等遍动；震遍震，等遍震；涌遍涌，等遍涌；吼遍吼，等遍吼；起遍起，等遍起；觉遍觉，等遍觉。夏天雨的飒爽，很多时因以暴戾之态，暴烈之雨常必须伴随冰雹——漫天寒彻，砸到地面烟尘滚滚，雨点就全成透明的冰球。只有雹才足以镇压风云雷电。而雹一出现，风肯定就刚硬地嘶鸣成扬鬃弓背之烈马，不断撞击向不同方向，雷则在寒光下将它不断劈开。所谓雷风践踏，雹雨恣肆，地上积聚的暑气随气浪喷溅，如此就大家都宣泄得淋漓尽致。

如此暴风骤雨，如果换一种佛教意境，就换成另一种趣味。佛教的说法，佛祖说法时，诸天降众花，满空而下。这意境延展为，佛祖撒开天雨众花，漫天飘飞成浅红色，万物滋润皆成觉悟。

夏天雨如此气壮山河，也是日久酷暑积郁的结果，无积郁也就无逆风而起的动力。风癫雨啸之际，要是配以音乐，我以为最给劲的是将瓦格纳《女武神之骑》的音量彻底放开。这音乐表现众神之主沃坦在暴风雨中追逐他的女儿布伦希尔德，因为她救助了英雄齐格弗雷德的父母——孪生兄妹齐格蒙德与齐格琳德。布伦希尔德由此带领她的姐妹在云浪中天马驰骋，这是最能表现瓦格纳气魄与泛滥的激情的音乐，最高潮处是女武神们的一段合唱。在电影《现代启示录》中，科波拉伟大地以它来表现直升机群对越南丛林的俯冲，只不过他把滂沱大雨与电闪雷鸣换成了枪林弹雨，还有凝固汽油弹在丛林中残酷地绽开的一朵朵血色之花。

夏天雨的美丽还在声嘶力竭地疯狂交欢之后。等风云雷电在歇斯底里交缠中全都精疲力竭之时，那雷声只变成贮满深情厚谊的痉挛；风意足情满后，星眼朦胧只顾喃喃私语；雨云在胭脂满腮后开始像扇动着翅膀般起舞；雨丝风片眷恋着散开，天在虹霓下整个变成绯红。此时天地间变成特别静，穿越这宁静的鸟啾清脆得四处都是回声。这宁静与那喧嚣对比，雨后残阳如血，于是夏天就变成那般壮丽。由此我一直认为，夏天是人一生中最值得怀恋的季节。

罗恩格林

现在的婚礼一般都使用瓦格纳《婚礼进行曲》的音乐，但大多数人都不知道，这音乐来自歌剧《罗恩格林》第三幕第一场开场的婚礼合唱。罗恩格林是个守护圣杯的骑士，有关守护圣杯的古老传说有法国与德国的两个版本，因为畅销书《达·芬奇密码》的流行，最早源于克雷蒂安·德·特罗亚长诗的法国圣杯传奇得到广泛传播，德国的圣杯传奇相比就不太广为人知。罗恩格林的故事最早来自12世纪德国诗人沃尔夫拉姆·冯·艾申巴赫（Wolfram von Eschenbach）根据日耳曼民间传说写成的长诗《帕西法尔》，这部长诗至今未见到中文翻译，也就不知道原貌。根据瓦格纳这部长诗做成的同名歌剧，帕西法尔是主专为保护圣杯寻找的纯洁愚者，因为他可以不受世俗诱惑。罗恩格林是帕西法尔的儿子，他的故事在《帕西法尔》之后，在沃兹伯格（Konrad von Wurzburg）的长诗《天鹅骑士》中有更详尽的叙述，叙述他被上帝派到布拉班特，保护布拉班特公主，与公主产生了爱情。他要求公主信守承诺，不能问他的名字与来历，但公主最后违背了承诺，他在坦白了身份后只能骑着天鹅重新离去。瓦格纳的这部歌剧基本使用这个故事框架，婚礼合唱是布拉班特人举着蜡烛对他与公主的婚礼祝福，歌词大意是，“在诚挚之心引导下，请接受爱的祝福。胜利、勇气与爱，是真实幸福的盟约。年轻的勇士前进吧，美丽的少女不要止步，婚礼喜宴一结束，就接受爱的欢娱。避开灯火步入芬芳的爱的洞房，在诚挚之心引导下，请接受爱的祝福”。

瓦格纳的这部歌剧剧本作于1845年，当时他32岁，与著名女高音明娜的婚后生活已经出现裂痕，正沉浸在执著地对一切怀疑、追问的激情之中。这部歌剧作于《唐豪塞》之后，《唐豪塞》思考的是在维纳斯的诱惑下，宗教与感官刺激的冲突；这部歌剧则思考世俗的忠诚与宗教的忠诚之间的冲突，关于爱的信任和背叛。在这部歌剧中，罗恩格林作为卫护圣杯的骑士，必须守护关于圣杯的隐秘，他要求布拉班特公主艾尔莎的信任条件，就是不能追问他的身份。也就是说，只有在他是上帝派来的匿名者的前提下，艾尔莎与他才能有美满婚姻。这其实是乌托邦与庸常生活的冲突——圣杯是乌托邦，罗恩格林只要是圣杯骑士，就不能面对世俗婚姻的考验。要么是圣杯骑士，要么是丈夫与公爵；要么背叛上帝要么背叛爱人——因为爱是感官刺激，感官刺激与上帝是对立的，满足了爱就离弃了上帝，所以他只能在其中选择一方。而想要窃取布拉班特皇位的泰拉蒙妻子奥特鲁德也正是在他这致命的漏洞下，挑唆艾尔莎对他的本质进行追问，这追问建立在对世俗的爱情忠诚考察的基础上——一个没有名字与身份的人又哪来的信任呢？于是，罗恩格林只能无奈地宣布，一切幸福已经结束。瓦格纳在这里其实是面对了一个爱情从根本上也是不能追问的基础——追问的结果只有毁灭。

这部歌剧的作曲为1846至1848年间，瓦格纳有意颠倒了顺序，先谱最后一幕，回过头最后再谱第一幕。他在歌剧中习惯设置两个女高音，罗恩格林与艾尔莎作为第一层次高音之间的对话，艾尔莎与奥特鲁德作为第二层次高音之间对话，然后泰拉蒙的男中音与国王亨利一世的男低音作为配角。相比罗恩格林与艾尔莎的二重唱，就音色而言，奥特鲁德的邪恶给高音一种歇斯底里的力度，推动这两位女高音只要一对唱就像鼓胀了声音的帆。那种疯狂的声音的狂躁往往是一种肆虐，使一般听众无法忍耐，但它往往就构成瓦格纳音乐的辉煌感，与柔软的抒情形成强烈对比。听瓦格纳歌剧，你必须在克服这种对疯狂的歇斯底里的厌恶后，才能享受抒情的缠绵。在这部歌剧中，瓦格纳以这两个女高音来表现世俗欲

望的强大,罗恩格林的音乐在很多时候就是与之对比,境界悠远的抒情部分。我喜欢瓦格纳音乐,就是喜欢他这种强悍外表核心中的能被阳光照透的极脆弱,但这脆弱正是在歇斯底里衬托下才为美丽。在所有瓦格纳音乐中,我最喜欢关于罗恩格林的音乐,他的音乐从全剧开始前那首表现他痛苦与伤感的前奏曲始,到他最后与艾尔莎告别,准备骑着天鹅离去的那首抒情独唱《天鹅啊》止,表现着男人的那样一种纯洁中脆弱的辛酸。

瓦格纳音乐中,最具抒情气息的是《齐格弗里德牧歌》与这首《罗恩格林》前奏曲,我喜欢这首前奏曲,是因为它深刻表现了一种必然毁灭的感伤,在必然毁灭中又沉溺于一种由理想向往着的壮丽。这是罗恩格林这个人物的基调,也是瓦格纳自己对人生的体会,圣杯、天鹅相比都只是某种道具。他对这首令人动情的感伤味十足的前奏曲写过文字说明,他说此曲表现的是,“人类对爱不可毁灭的要求渴望得到满足,这要求愈是在现实强压下强烈地膨胀,就愈不可能在现实中得到满足。想像力因而把爱的源泉和交汇处置于真实世界之外,赋予它一个奇妙的形象。这个形象被当成真实的存在,但永远可望而不可即。人们因此给它冠以‘圣杯’的名称,信仰它,渴求它,寻找它”。

我以为瓦格纳歌剧中最深刻的还是对爱情的理解,从《唐豪塞》在宗教境界中强求欲望和爱的升华,到《罗恩格林》实际在悲诉宗教阻隔了爱与欲望,再到《特里斯坦与伊索尔德》让爱情燃烧起来把两人共同烧毁。即使在《特里斯坦与伊索尔德》之前的四联剧史诗《尼伯龙根的指环》中,所描写的爱情与欲望也都是错位,一切都是在沃坦控制下无为地挣扎。我在瓦格纳歌剧中听到的,其实都是他对爱情的恐惧,这恐惧构成美丽的脆弱,但他又在脆弱中一次次无可挽救地迎向那熊熊烈火。先是富商之妻叶塞·劳索、玛蒂尔德·韦森冬克,最后与比他小24岁的李斯特女儿柯西玛结婚。他在爱欲中焦灼、疲惫到终,直到最后写作《帕西法尔》时,才真正意识到那宁静的神界对他是何等重要,这时他的一生

也就结束了。在他病逝前半年,1882年在拜罗伊特音乐节指挥完这部最后歌剧的首演后,他曾说:“对另有使命而与这世界隔开的命运,这世界最真实的写照可能显现为灵魂的提示,成为对他的拯救。他曾以充满痛苦的诚实认识到这世界是悲惨的,现在忘却这欺诈的现实,视这世界为梦幻,似乎就是对这种诚实的报答了。”

恐惧与颤栗

克尔恺郭尔因肺结核死于1855年11月11日，今年是150周年纪念。克尔恺郭尔在知识青年中应该说认知度极高，我想也许是因为他跨着哲学与宗教两界的缘故，但好像又是女知青对他更为崇敬。她们好像与男知青一样，最津津乐道于他1842年写成的《勾引者日记》。这《勾引者日记》其实是他的处女作《非此即彼》中的一章，她们狂热地喜欢它，是因为它是一部关于男女关系的极美散文，她们其实都向往那种细腻的勾引——有多少男人具备这样细腻的素质呢？尽管对于他来说，勾引的目的是为了最终的离开。对克尔恺郭尔而言，这部“日记”是他以不屑姿态对自己审美层面的一种炫耀。他其实只把女性当成审美对象，是他超越审美所需利用的基础。1842年，他在挑逗雷吉娜后，已经中断了与她的关系。

最早向我狂热推荐克尔恺郭尔的，是作家皮皮。皮皮曾狂热地喜欢瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》，当然还有林格伦的《长袜子皮皮》。她向我激动地推荐刘继翻译，1994年由贵州人民出版社出版的《恐惧与颤栗》。记得认真读完那本小册子后，我曾与她有一次激烈的争论。我认为从哲学与宗教的角度，克尔恺郭尔的价值其实都是文学性的，他以文学的漂亮来叙述哲学与宗教，所以称自己为诗人。他的乐趣由此也在对推论繁衍的描述，这种他充满激情的繁衍往往是纷繁而反理性。比如“恐惧”与“颤栗”，被描述的实际是一种紧张的感觉，这感觉又是判断

错杂的结果。他提供的是错杂之美，而非一种推论到终极的透彻。

《恐惧与颤栗》写成于《非此即彼》之后，应该说确实凝聚了克尔恺郭尔思想的精华。恐惧与颤栗的关系是他思想的核心——恐惧是不安，颤栗因幸福而发生，经恐惧而达到被神光照耀的颤栗。不安与幸福是两极，互为因果，互为矛盾。恐惧是在审美层面之后发生，因伦理而感恐惧，这实际还是包含着他所不断絮叨地论述的从审美到伦理再到宗教的三个境界——也就是从感官自然享受的爱上升到伦理层面的职责，再升华到宗教层面的信念。这本只有10万字的小册子，我在10年里读过三遍，最后结论，它还是一种所谓“诗化的哲学”——他以哲学来叙述宗教，以宗教来叙述哲学；以哲学来遮蔽宗教，又以宗教来遮蔽哲学。他以亚伯拉罕的故事作文本，实际追求的是一种对生存现状洋洋自得解读的乐趣。在解读过程中，他深深体会的是任何一种判断本身的缺陷，于是他深陷彼此对峙又互为关系的困惑中，这困惑使他根本无法穿透这些现实。

克尔恺郭尔在《恐惧与颤栗》中叙述亚伯拉罕的故事，采用了四种不同角度的叙述，最后都以母亲与孩子的关系来作提示：第一层次，当孩子不需哺乳时，母乳的意味已变，母亲是因伦理恐惧而给孩子断奶。第二层次，母亲进而藏起乳房，孩子实际就不再拥有母亲。第三层次，母亲与孩子在互为阻隔后，孩子就不会再与她那般亲近。第四层次，母亲断奶时，为免孩子夭折，准备了更具营养的食物，母子变为互为独立的关系。这四个层次，第一层次对应的是亚伯拉罕说，“尊贵的上帝，他最好相信我是凶残之徒，而不要失去对你的信念”。第二层次对应的是亚伯拉罕回到家里，以撒欢快如初，他眼前却一片黑暗。第三层次，他无法悟出他祭献最心爱的儿子正是一种罪，而如果这是罪，如果不献出以撒，他就不可能理解这是不可宽恕的。那么，更可怕的罪又是什么呢？第四层次，以撒回到家丧失了信心，而亚伯拉罕更不怀疑有任何人看到这一切。他想通过这四个层次思考恐惧的超脱过程——从不安到安，但无论亚伯拉罕、母亲的层面，还是亚伯拉罕与母亲对应的层面，其实逻辑都无可严密。

按克尔恺郭尔在此书中的叙述，亚伯拉罕对以撒的感情，是这四个层次的基础——上帝让撒拉晚年得子，亚伯拉罕等待他的儿子等待了50年，以撒是他的最爱。在此基础上，第一、第二层面都是伦理层面，亚伯拉罕对以撒拔出刀子和他献祭回家后的扪心自问，都是伦理的心灵折磨。伦理判断是非此即彼，相对而言是容易的。但第三、第四层面都进入了信念，表现的是他在宗教与对宗教质疑中的矛盾性。第三层面是与伦理的选择比较，上帝的旨意高于一切——要上帝就不能要伦理，为上帝的旨意，就可以肩负伦理之罪。在牺牲伦理后，牺牲以撒反而获得了以撒。而第四层面，当亚伯拉罕意识到上帝让他得到以撒，又让他舍弃；当以撒面对被谋杀的恐惧，又毫发未损地交还是对他的一种愚弄后，走出上帝给他的阴影，他就会认识到，非此即彼，做与不做其实都一样。就像波澜可以熨平，一切都可以如同没有发生，自我的信念实际高于面对上帝的信念。

克尔恺郭尔写此书是1843年，他1840年27岁通过神学考试，在上帝与雷吉娜之间选择了上帝，然后又觉得选择上帝其实也能同时选择雷吉娜。在这种分裂中，他对宗教开始怀疑，开始意识到选择自己才是行为的第一准则，但他又离不开上帝。上帝与自我，这是信念的两个层面，他是要自我又要上帝，实际又是从自我出发的实用主义——当需要上帝时候用上帝。刘继在他翻译《恐惧与颤栗》一书的序中，对他的核心观念概括得特别准确："审美生活的原则是享乐，特征是绝望。伦理生活的原则是选择，基础是愧悔。宗教生活的基础是负疚，特征是受难。处在审美与伦理生活之间的是讽刺，处在伦理与宗教关系之间的是幽默。"这些关系中，审美生活是感性的，伦理生活是理性的，宗教与自我又都是感性的。他不屑于享乐主义，以宗教为支柱，又不愿受难，所以只能在宗教与自我间自圆其说、自相矛盾。

其实细想，这种自相矛盾可能正是深刻的思想本身。1849年，克尔恺郭尔36岁时才理清了这种自我矛盾，开始认识到自我其实是一种综合关

系，这关系是上帝对人的限制与人期望着摆脱上帝的挣扎，挣扎过程就是自由。从本质上，上帝其实与人是分离的，存在就是两极间的挣扎生成。因为这种清醒的宗教与自我的折磨，克尔恺郭尔只能离理性越来越远。我在中华书局出版、瞿旭彤先生翻译美国人苏珊·李·安德森所作《克尔恺郭尔》一书中读到，他死后，是否以宗教仪式举行葬礼都成为问题——因为他一方面认为人只有在同上帝关系中才能获得自我，一方面又质疑上帝与自我的关系，他把所有牧师都描绘成说谎、欺骗、作伪证者，认为这世界上根本就没有一个真诚的牧师。

有关《洗冤集录》

《大宋提刑官》的制片人是俞胜利，之前由他发现而投拍的成功作品是《天下粮仓》和《大宅门》。

与贾樟柯一样，80年代俞胜利也曾是文学青年，那时他是中央人民广播电台文艺部的编辑，却一心迷恋小说，认为只有写小说才最具成功价值。他执著地一篇又一篇精心写作，写完让我提修改意见，再帮他把改好的作品推荐给各家刊物，我们因此而成为朋友。我在《人民文学》工作期间，曾发表过他一篇只有3000字的小说《舅母》，一个勤俭了一辈子的农村老太太形象素描，发表后很快被天津的《小说月报》转载。因他一心痴迷文学，我离开《人民文学》时，将所有《人民文学》合订本都送给了他。2000年他的小说集《亮眼》在作家出版社出版，我在给他写的序中说，在大家都急着挤进消费时代的时候，像他这样，还把文学当成惟一精神寄附的实在不多。

俞胜利1993年离开广播电台到央视影视部，他是周围朋友中第一个自己买车的。买车的钱来自他按儿时玩具自己设计制作的《太极斗士》的专利——他设计了漂亮的太极包装，让两个小人在太极坛上争斗，配有精心雕制的十八般兵器。之前他家里曾经被盗，小偷不仅不知这玩具价值，而且根本想不到他的钱会在书架上分别夹在书里。在《大宋提刑官》成功之前，他最大的得意就是看准了郭宝昌的《大宅门》。谁能想到这部《大宅门》曾经拍了三集就因投资不到位而搁浅，从此到处找不到

投资对象，而被他一眼相中呢？

《大宋提刑官》的好处是普及了宋慈其人。其实宋慈生于南宋孝宗淳熙十三年（公元1186年），死于南宋理宗淳祐九年（公元1249年），身处已是日薄西山的南宋末期。他南宋宁宗嘉定十年（公元1217年）为进士，理宗宝庆二年（公元1226年）开始当过主簿、县令、通判。查《宋代路分长官通考》，实际他只在晚年当过不到5年的提刑官：淳祐三年（公元1243年）在广东，淳祐四年先在湖南后调到江西，然后在江西一直当到淳祐六年。淳祐三年他已经57岁，应该老态龙钟了。他是福建建阳人，关于他的记载，《闽史》中简略说他“通经史，能文章，居官以民命为重。及卒，理宗以为分忧中外之臣”。想当时纵情声色的理宗，这评介也并不见分量。《洗冤集录》被认为作于淳祐七年，也就是他不当江西提刑之后，其时他已经61岁。

我是先找到《洗冤集录》1937年中华书局《丛书集成初编》的版本，再找到福建科技出版社1992年的译释本。福建科技出版社此版是在1980年版基础上的增补，这个版本有意思的是，注释者一个是福建法学会的秘书长，一个是曾任福州市的副市长，每一则前都有浙江法医学研究会副会长、浙江高级法院法医的评点。其中用到一些现代案件对比饶有趣味。比如“论骨脉要害去处”中说到尸伤与骨伤要是被隐蔽，如果尸体腐烂后只剩白骨，可将骨洗净后放在竹席上，挖土坑焚烧，泼上酒醋，将骨抬到坑内用草席盖住闷一二时辰，再到阳光处，以新油过绸布或雨伞迎着阳光，就可看见伤痕。法医评点这原理是，日光呈七色，雨伞能吸收与过滤影响观测的其他光线，将射线集中到观测点上，使伤痕凸现出来，这和现在紫外线照射一样道理。在“疑难杂说”中说到“妇人无伤，须看阴门”，介绍了1958年福建一个两性人为阻止他所占有的女人嫁人，将棉球卷着砒霜塞进阴道而使女人致死，表面查不出一点征兆。“验尸”说到“仔细验头发内、谷道、产门内，虑有铁钉或他物在内”，介绍了上世纪80年代某建筑工地有一个癞蛤蟆驮着一个骷髅在爬坡，取出蛤蟆，发现头

骨里有一根生锈的大铁钉，癞蛤蟆寄生在头骨里。公安机关由此查出几十年前的一桩通奸杀夫案。

《洗冤集录》全书共5卷53则，编排杂乱，如卷一只有“条令”、“检复总说上”、“检复总说下”与“疑难杂说上”四则，卷五则有从32到53的21则。这53则中多数是各种类型死亡的验尸经验，但也是各种内容错杂，并非一则讲一种尸体类型。其中有故事，比如镰刀的破案，记载某验官让附近民众的镰刀全部上缴，结果因其中一把沾有血腥味，苍蝇积聚而破案。再比如溺死人案隔很久，尸体烂尽，只剩白骨，将尸骨洗净后，用清洁热水从骷髅脑门慢慢灌注，看有没有细碎泥沙从鼻孔中流出。这些其实都是宋慈叙述别人的经验，而不是他自己的办案记录。

宋慈在此书序言中说明，他是因认为断案人命关天，不敢生丝毫轻忽之心，才广泛收集近世所传诸书，自《内恕录》以下好几种，汇集而加上自己看法写成。《内恕录》是北宋流传的治狱之书，作者不可考。在宋慈之前，其实北宋类似的书很多，而有些断案经验则是一代代传袭下来。比如滴骨亲法，大约起源于后汉、三国期间，因为三国时的《会稽先贤传》中就有记载。而《南史·萧综传》中记载，齐东昏侯的妃子吴淑媛在东昏侯死后被梁武帝萧衍占有，7个月就生下萧综。萧综长大后想弄明白自己是谁的儿子，听民间有活人血滴在尸骨上，能沁入就是亲生的说法，专门挖出东昏侯尸骨，用自己的血滴上，结果真能沁入。萧综后来生了儿子，因怀疑不是自己所生，把他杀死后也挖出尸骨做试验，血也能沁入。

我以为《洗冤集录》的功绩，主要还是把南宋以前一代代人的智慧整理成书，所以，把所有智慧都集聚在他身上，好像一切都是他自己发明，不符合事实，也不真实。福建科技出版社这个版本有意思的是，最后还有附录，记载《洗冤集录》传播到国外的经过——最早是1736年（清乾隆元年）由日本人译成日文，然后才传到欧洲。这样说，宋慈的名声实际是从日本人开始放大的，他之前许多断刑高手的著作因为没有他那样幸运而被淹没，他就成了智慧的象征。我把《洗冤集录》看成一本有趣的

杂书，其中确实有许多有趣知识，比如溺死者浮在水面上，男人是俯卧，女人是仰卧。为什么？因骨盆大小不同，重心不同。再比如宋慈记载人体有365块大小骨头，按周天365度之说。但法医说，人体骨骼实际一共206块，即使加上牙齿、软骨、籽骨也不到365块，这是《黄帝内经》的牵强附会。宋慈说，男人死后骨白，女人骨是黑的，因为“妇人生骨出血如河水”。男人尾蛆骨与脊椎骨相连周围有9窍、女人只有6窍，大小便处各有一孔。现代法医则认为这些说法都不对，男女窍数相同，而大小便只有一孔，即骨盆的下口。

明成祖朱棣

从政治家的角度，在明朝十五个皇帝中，朱棣有可能是最出色者。朱元璋一共有26个儿子18个女儿，在他渡江攻下南京前后生下的前7个儿子中，朱棣的个性应该最像他。他在朱棣7岁时才给他一个“棣”字，棣只是蔷薇科的落叶灌木，春天开金黄色花，不能成材。其延伸意，一是因通达而兄弟相亲——《诗经·小雅·常棣》传说是周公宴请兄弟唱的歌，所以“棣”即“弟”。我相信朱元璋看中的延伸意不是这“弟”，而是《诗经·邶风·柏舟》中的“我心匪石，不可转也。我心匪席，不可卷也。威仪棣棣，不可选也”。正是这“威仪棣棣”，朱元璋在他10岁时就封他为“燕王”，将最重要的领地划给他。

朱棣在洪武十三年（1380）21岁正式上任成为燕王，当时朱元璋已经对长子朱标极端不满，他在朱棣上任前还专给他配上德高权重的徐达长女为妻，显然是让他大权在握。从洪武十三年到建文元年，朱棣雄霸一方19年。也许正因为朱元璋晚年看他太过出众，所以在洪武二十五年朱标病逝，秦王、晋王随后又相继去世的前提下，也没有将皇权交给他。史学家们都认为这是迫于宗法伦理的抑制，我倒觉得，从朱标到朱标的长子朱允炆，朱元璋这样的皇帝，一般都会选择相对懦弱的继承者。

朱棣因建文帝“削藩”而发动“靖难”之战，无论是被逼起兵还是以此作为起兵借口，都不过是无数历史重复，没什么新鲜的。我感兴趣的是，作为政治家他的韬略。他7月起兵，为蒙蔽建文帝，5月还敢派他三个

儿子一起进京城参加朱元璋逝世一周年的纪念，然后6月装疯一个月，那么热的天还能坚持围着火炉烤火。

朱棣后来承担的恶名，主要一是因为“诛十族”、“瓜蔓抄”的暴戾；二是因为自他始真正完整架构了宦官政治，创立了东厂。被“诛十族”的方孝孺，也不知为什么不怎么使我同情。因为身边的第一谋士姚广孝事先曾嘱咐过朱棣——杀了方孝孺，读书人的种子就绝了，所以他一心要召用方孝孺。方孝孺两次为建文帝穿孝服，当着百官之面号哭，第一次朱棣未追究，第二次还专门从殿上走下来，要他学“周公辅成王”。我以为是方孝孺在大庭广众之下逼得朱棣毫无威仪—— 一个已逼成怒极：“诏天下，非先生草不可。”一个还是倔着刚硬：“死即死耳，诏不可草！”“即死，独不顾九族乎？”“便十族奈我何！”到这种时候，也就不能不杀了。朱棣让把方孝孺的嘴两边都割到耳朵，到处搜捕他的朋友门生，每抓一个，他都不看一眼。这十族一共杀873人，我从《明诗综》中查方孝孺有一首《感怀韵》，感叹“翠鸟质微细，乃以羽自戕。犀象兽之雄，每因齿角亡。物生无巨小，适用反相伤。犬羊死柔弱，虎豹死暴强。彭聃死于寿，夭者死于殇。万生谁长存，所贵德誉光。”对人生何为价值早就有深切体会。

相比方孝孺，我更同情当时的太常寺卿黄子澄。在建文帝旧臣中朱棣最恨他，所以首先就要杀他。朱棣审他时，他鄙视道：“殿下以兵力取富贵”“况富贵瞬息，何足重轻！”朱棣将他宗族老少65人、妻族外亲380人全部押来，“哀号震天”，让他把自己的罪写在纸上，他写道：“本为先帝文臣，不职谏削藩权不早，以成此凶残。后嗣慎不足法。”朱棣先砍他双手，又砍他双腿，当即磔杀；全家老少斩首，妻子送到教坊任人任意凌辱。他留下的诗只有一首《枯梅》：“百千年树未全枯，三五个花何太疏。闻道石门春意动，不知曾有暗香无。”《明史纪事本末》中还记载兵部尚书铁铉因坚持以背面对朱棣，不屑正面看他，被割掉耳鼻，还是绝不转身。朱棣让烧他身上割下的肉塞进他嘴里，问他“好吃吗”，他厉声说，忠

臣孝子的肉为什么不好吃！于是凌迟致死，骂声不绝。朱棣随后让架上大锅，油烧熟后将尸骨投入而成焦炭；让尸骨朝上，却始终不能；又让内侍用十几根铁棒夹住，才强翻过来。朱棣笑道，“你今天也朝我耶！”没想话声刚落，锅中油溅起丈余，那些内侍的手都被烫伤而弃棒，“尸仍反背如初”。

宦者早时就是帝王的奴隶。要说宦官政治，其实从战国时期，赵国就有宦者令。秦汉时，宦官属少府，少府就是皇帝的内府。隋开始变成内侍，但在明之前，宦官没有直接统帅军队的，没有那么大权力。到朱棣始，宦官权限极端放大。拿郑和来说，他首先是个战将，在靖难之役中就“多立奇功”。他第一次出航，整个船队共有两万七千多人，本身就有很强的威慑力。在朱棣大权在握的年代，宦官共有十二监、四司、八局，合称二十四衙门。至于东厂，按《明通鉴》记载，创立于永乐十八年（1420）。

朱棣43岁登基，做了22年皇帝。登基后，永乐元年他一方面先恢复被削藩的诸王，另一方面先组织三千文士编书：用三年时间编成总数三亿多字的《永乐大典》。然后，在安定诸王后，第二年他就开始实施更严厉的削藩和藩禁，彻底解决中央集权问题。永乐三年他就派郑和出使西洋，永乐四年就开始打安南，从永乐八年开始，率大军五次亲征漠北。我以为，打安南与郑和屡屡出使，都是为了南方的安全与稳定；而征漠北是他迁都北京的前提——野心勃勃的他显然想以北京为国家的轴心。这五次亲征，永乐十九年正式迁都北京后，他从永乐二十年开始连征三年，其实大部分时间都是无仗可打。晁中辰先生《明成祖传》中，分析他后三次连续出征的原因，认为一是为了相传落入蒙古的玉玺，二是因为他晚年的阳痿，“不愿生活在被嫔妃包围的宫中”。关于他阳痿，其实是吴晗先生当年引朝鲜《李朝实录》“鱼吕之乱”中一个要处死宫女的说法，说他“自家阳衰，故私年少寺人，何咎之有！”但我以为，这后三次亲征一定与迁都后那场三殿大火有关——朱棣认为威胁还是来自北方。

我不知道像刘彻、朱棣这样强悍的皇帝集权统治国家好，还是“文

景之治”的“无为而治”好。但作为政治家，无论用什么手段，能否推动国家强盛似乎还是第一标准。晁中辰先生《明成祖传》最后用了朱棣死后150多年后，晚明思想家李贽对他的评介：“我国家二百余年以来，休养生息，遂至于今。士安于饱暖，人忘其战争，皆我成祖文皇帝与姚少师之力也。”今天想想，仍然深有感触。

萨蒂的钢琴曲

法国著名作曲家萨蒂1925年7月1日死于因酒精中毒引起的肝硬化，今年是他逝世80周年纪念。他最有名气的作品，一是现代芭蕾配乐《游行》。这部芭蕾由毕加索作舞美设计，并在演员服装上作立体主义绘画，剧情是讽刺法国巡回剧团在市民中的表演——他们动用各种手段，鼓荡到精疲力竭，观众却一直冷血着毫无反映。萨蒂后来根据这部芭蕾音乐编成的组曲包括序幕的圣咏合唱及前奏曲、中国魔术师、美国少女、特技师表演以及终曲共5小段，演奏时间大约13分钟。这首作品作于1916年，比德彪西的重要作品，比如1892年开始创作的《牧神的午后》、1903年开始创作的《大海》晚了很多年。它的名气是因为首先使用了管弦乐器以外打字机、高低音警笛、手枪、抽奖用的旋转抽奖机、烟斗、敲打空瓶等声音效果。二是钢琴曲《烦恼》，这首钢琴曲其实是他《神秘一页》组曲中的第二首，演奏时间也就是1分多钟。他要求连续演奏840次——当然，没有人会完成这样的十几个小时，1分多钟是一个剔透的晶体，演奏几十次就能使人烦躁得无法忍耐。

萨蒂与德彪西是同时代人，德彪西比他大4岁。回顾这两人的经历很有意思，萨蒂出生于诺曼底，德彪西出生于圣热曼昂莱。德彪西11岁、萨蒂12岁进巴黎音乐学院预科班，1884年，德彪西离开音乐学院，创作清唱剧《浪子》得罗马大奖去罗马3年；而萨蒂1886年离开音乐学院服了兵役。两人真正相识是在1890年，之前，虽然《浪子》得了罗马大奖，但萨蒂

1888年作《三首裸体歌舞》的时候，德彪西所作的钢琴曲只是《阿拉伯风格曲》。1890年萨蒂作《玄秘曲》，德彪西作《贝加莫组曲》，两者比较，萨蒂似乎更具才华。但随后，萨蒂先因对神秘主义热衷而沉湎于“玫瑰十字教派”，后又因不满足而离开教派，自己组建了“耶稣基督的主教艺术教堂”。因为感觉作曲在博大的神秘帷幕之前显得渺小，他12年写成的作品不足10首。而德彪西因为马拉美的影响，越来越津津乐道他的色彩描摹，这12年里，他作成了《牧神的午后》与《夜曲》，把印象派画家对色彩的痴迷用在音乐上。好比萨蒂一觉醒来，德彪西的钢琴曲《版画》与《意象》已经获得了巨大反响。萨蒂是个心高气傲者，面对德彪西用音乐描摹云影、浪花、夜晚的芬芳，他当然不以为然，但他又无法真正摆脱德彪西已构成的巨大影响对他的压迫。他以为反击德彪西压迫的能量应该来自他所迷恋的遥远地方，所以他1905年选择进圣咏学院重新深造。但他不明白：无论圣咏学院还是“玫瑰十字教派”，其实都不可能带他回到“圣殿骑士”那种被静谧烛光照耀的境界。那个人人都急于标新立异的时代不断给予他完全相反的推动力，正是这推动力，将他本质对哥特艺术的迷恋推向了后来的“先锋表达”。

萨蒂留下的作品，除了芭蕾音乐《游行》、《松弛》与《墨丘利的冒险》，还有两部清唱剧《苏格拉底》与《贫民弥撒曲》。但我觉得，他更具价值的作品还是钢琴曲，尤其是他早期被哥特艺术魅力浸泡，还没有形成分裂的1905年之前的钢琴曲。萨蒂的钢琴曲常态就是三五首小品为一组，一般每首篇幅长的两分多钟，短的只有几十秒，加起来也就是五六分钟，单首小品演奏时间超过3分、4分钟的都只有几首。他集聚小品最多的钢琴组曲也就是1914年所作的《运动项目与嬉游曲》，共21首，分别表现从钓鱼、游泳到网球、高尔夫的各种运动。21首中篇幅最长的1分多钟，最短的15秒，也就是一种瞬间感觉。萨蒂的钢琴曲，用斯特拉文斯基的说法是，“一种有力、纯净，不带任何形象化装饰的语言”。他基本都是单纯音符的简略组织，在这组织中节奏感极好。他与德彪西所追求淤积的浓厚

色彩正好相反,德彪西用加法,他用减法。

我之所以觉得萨蒂早期的钢琴曲才是精品,是因为在早期他对自己充满信心,那种自信的缓缓展开充满神秘感,就像花蕾缓缓地优美展开,最典型就是他1886年作成演奏长度8分钟对哥特建筑《尖顶》的感觉。而与这种神秘缓缓绽放相对比, 则是睿智中跳跃的俏皮,1917年虽是后期所作的《官僚派小奏鸣曲》仍有这种味道。这首3分半钟的小奏鸣曲是对18世纪意大利钢琴家克莱门蒂一首小奏鸣曲的改写。我最喜欢他将神秘感表现得耐琢磨的钢琴曲,比如他1888年创作的《3首裸体歌舞》与1890年所作的《玄秘曲》、1903年所作的《梨形曲》。作《3首裸体歌舞》之前,他因极端厌恶兵役而自虐自己,为的是患病逃避军队。他说他是在军队中读福楼拜的《萨朗波》产生了灵感,我想他是对月神纱幕中迦太基美人萨朗波的那种朦胧入迷。这3首小品组合的演奏时间约7分半钟,是从悲痛到悲伤到庄严的过程。而《玄秘曲》作于他加入"玫瑰十字教派"之前,是他对神秘主义入迷的产物。《梨形曲》则是他对德彪西攻击的回应,因为德彪西说他的音乐"缺乏形式"。在法语日常会话中,"梨"有呆笨的意思,这里有对德彪西的挑逗,也有他自己的自嘲——他以10分钟完成一个结构:3首中心曲加两个序奏两个 "附录", 结尾的两个 "附录",一个作冥想,另一个对德彪西嘲讽——标题就叫"啰嗦"。

我以为,萨蒂钢琴曲的长处是在其轻——轻才有跳跃的晶莹和潇洒的飘逸。除了轻以外,他常常排斥情感温度,这使那些蛰伏或者跳跃着的音符常常是冷漠的游戏。但1905年之后,他的轻灵开始经常被焦躁与烦恼直至粗暴隔断。德彪西对1905年之后的他有一个准确评介, 说他是"一位中世纪优雅的音乐家,他在我们这个世纪里迷失了方向"。而这种迷失,很大程度恰恰来自他对德彪西的愤怒。1905年之后萨蒂的分裂在于他本质向往的哥特艺术传统与他无法拒绝的标新立异诱惑的撕扯——在法国当时的氛围里,反传统当然更能创造影响力。为了迎合这种所谓深度,他吃力地从温厚的圣咏中提炼锋利的先锋意识,于是类似

《消瘦的雏形》、《木制胖好人的素描和媚态》 这样的标题纷纷诞生，我们也就更多看到了他强作标新立异的那一面。

1920年萨蒂所作他最后的钢琴曲是《第一小步舞曲》，他想回到那遥远而单纯的氛围却回不去。在1919年所作的5首夜曲中，我听到的是被两种力撕扯后疲倦中的凄清，月光就在这凄清中破碎。

陆文夫先生

7月9日，周六的早上，陆文夫先生因肺衰竭逝世，尽管77岁也算高龄，仍然令人惋惜。

陆先生最有名气的小说，一是1956年他28岁时发表在上海《萌芽》杂志上的《小巷深处》，写一个解放后当上女工的妓女的爱情悲剧。因为这篇毫无政治倾向的小说，他被打成右派。二是1983年发表在《收获》上的《美食家》，此时作为“重放的鲜花”，他已经55岁。因为这篇小说，“美食家”成为了一个专用名词。

陆先生从年轻时在《苏州报》当记者开始写小说起，一直拒绝离开苏州。他是江苏泰兴人，泰兴在相对粗犷的江北，他的秉性却与苏州的血脉那样亲近，就如萧红与呼兰河、孙犁与白洋淀，他的文字也与雨蒙蒙的苏州无法分割。现在回头再读，你可能觉得《小巷深处》里并没有想象的那种丰厚，但那个开头，却与孙犁《白洋淀》的“淀里也是一片银白世界”有一样的味道。他这样情意暧昧地写苏州——“她安静地躺在运河的怀抱里，像银色河床中的一朵睡莲”。

70年代的苏州，还有静谧躺在运河怀抱里的小巷。当然，《小巷深处》里描写的那种身穿“鹅黄色闪白花”绸棉袄、两条垂到腰际长辫子“合并地方随便系着一条花手帕”的女子已经没有了。那时候我们从东北坐火车回上海，到苏州晨雾常常像飘飞在那些蹲在运河边黑瓦粉墙上的羽毛。我们常抑制着游子马上要到家的那种激动着的甜蜜，充满感情

地说,“这时候苏州人还在困觉呢”。受那样一种乳白色湿漉漉安静的吸引,我们曾专门在隆冬的清晨赶到苏州,在灯光还弯曲在河水里的桥墩边每人连吃两碗热气腾腾的小馄饨,然后沿着好像酣睡在梦里委延的小巷,用很响的脚步走到拙政园去。那小巷的好处就幽深盘旋在粉墙间,我们脚步的回声清晰地从冻成僵硬的麻石路弹到对面还让残月寒冷着的墙上。黑瓦上披着的霜像镀着一层银,巷口与巷深处黄灿灿的路灯被霜花凝在那宁静中,有说不出的诗情。

可这由青石或者麻花石铺成安宁的鼾睡着的小巷,现在到哪里再去寻觅?我曾经听陆先生用缓缓的语调说起已经失却了的那个他的苏州的哀叹。他说,苏州的味道其实在一种感觉起来好像有点疲倦的味道。比如夏天大家都摇着扇子穿着少得不能再少的衣服,躺在靠河边的街上,稀缺的凉风吹过来,带来弹着琵琶倦倦地唱弹词的声音。比如不大明亮的街灯拂着秋风中的梧桐,树影婆娑舞动在石子路上,街上就好比被摇篮在摇着。再比如冬天书场外一街都是静的,老虎灶上水壶里的水老是滚着,那被水汽腾着的灯自然也睡意蒙胧。苏州人说起话来不仅是慢与软,音调上好像也有一种疲倦。现在老房子都拆掉了,小巷子变成大马路,评弹、苏州话原来那种味道也没有了。

陆先生一生中写得最好的小说就是《美食家》,《美食家》中最有味道的,一是早上赶着晨雾与寒气去吃那被疲倦的灯光照着的头汤面。二是所谓美食精髓就在于盐——用盐的技巧决定美食结构,美食的层层铺垫其实就是用盐的层层减法,最后都烘托出一个“大味必淡”。这部中篇小说的味道与陆先生记忆中完整的苏州联系在一起——从冬天巷子里咳嗽、打哈欠的声音、夏天那绵延不断的檐漏,一直到周瘦鹃们宅门里的安逸生活。陆先生自己其实不是一个美食家——从50年代到60年代,以他自己的说法,进松鹤楼,早上吃一碗面没有问题,真要请朋友喝酒,还是阮囊羞涩。

陆先生与张贤亮、李国文、张弦、高晓声、邓友梅、从维熙、刘绍棠这

一批人当年都因写小说，在不谙世事时就被打成右派，王蒙是他们的领袖。这批人被压抑的才华到80年代才得以释放，1985年之前，他们阅尽人生苦难的小说，给人以辛酸，占据着最主流的文学位置。我所熟悉的这一批人中，陆先生应该说是最低调的一个。在80年代，他总是显得瘦弱，皮带将腰勒得细细的，说话声调低低的，脸上是谦和的笑。王蒙曾说，他的这一帮朋友中，陆先生是最超脱的一个，最与世无争。而我所感觉最多的，则是他的宽厚，一种感人的温厚的淡泊。

陆先生最好的朋友是高晓声，他与高先生的关系，就如汪曾祺与林斤澜的关系。他与高先生，一个个子高些，一个个子矮些，陆先生相比高先生显得清秀，两人却都好酒。陆先生写过一篇他在60年代饥渴地找吃经历的散文，说他在饥寒交迫中找到一家河边饭铺，小铺沿着水桥下到河边，河里用竹篓养着只有一尾鳜鱼。我惊讶的是，那样一个文弱的人也有那般豪气——这篇散文中记，他当时就叫了两斤黄酒，他说，这是他记忆中最真实的美食。

陆先生写作认真，不似张贤亮那般泼洒，而是孜孜地计较，这使他留下文字不多，写作时多少也有些紧张。1989年我编辑《东方纪事》时候，很希望陆先生能给一篇谈闲适人生的散文，但最后也没能拿到。倒是高先生连续给了两篇文字，其中一篇《壶边天下》，写他的喝酒经历，以经验之谈告诫不能与女人在壶边叫劲。

陆先生后来一心用在他担任主编的《苏州》杂志，他说他想通过这本杂志，让大家把苏州记忆回想起来，聚拢在一起，让那些现实中已经消逝的味道重新存活。他花了很大力气写了一本《老苏州》，其中写得最好的还是小巷与石桥。当那些飘着栀子花、玳玳花、白兰花清香的小巷、那些已经被无数人踩踏得桥板陷落的小桥都消失之后，苏州还有什么呢？在“序”中，他充满感情地说，现代化的高效、高速、高产，推动着人的生命也高速旋转，就像轻烟和云团，被社会流行的风尚弄得动荡不定，四处飘浮。好像什么地方都去过了，却好像什么地方都不曾停留。以陆先生温

厚的品性，是不会去抨击已经替代了老苏州的新苏州的，他只不过感叹现在的生命都变成了群体，在无法找到自己的栖居地之后，也就只能在记忆中温馨地徘徊。他说，他在记忆中流连最多的还是那座“属于你”的桥，他引了陆游的那两句诗：“伤心桥下春波绿，曾是惊鸿照影来”；他说，因为“你的萌动的青春永远停留在那里”。

陆先生在文坛是难得的好人缘，偌大一个文坛，真正有文人气质的其实并不多。所以他走了，大家都真正刻骨铭心地怀念他。